

GOVERNMENT OF INDIA

ARCHÆOLOGICAL SURVEY OF INDIA

CENTRAL
ARCHÆOLOGICAL
LIBRARY

ACCESSION NO. _____

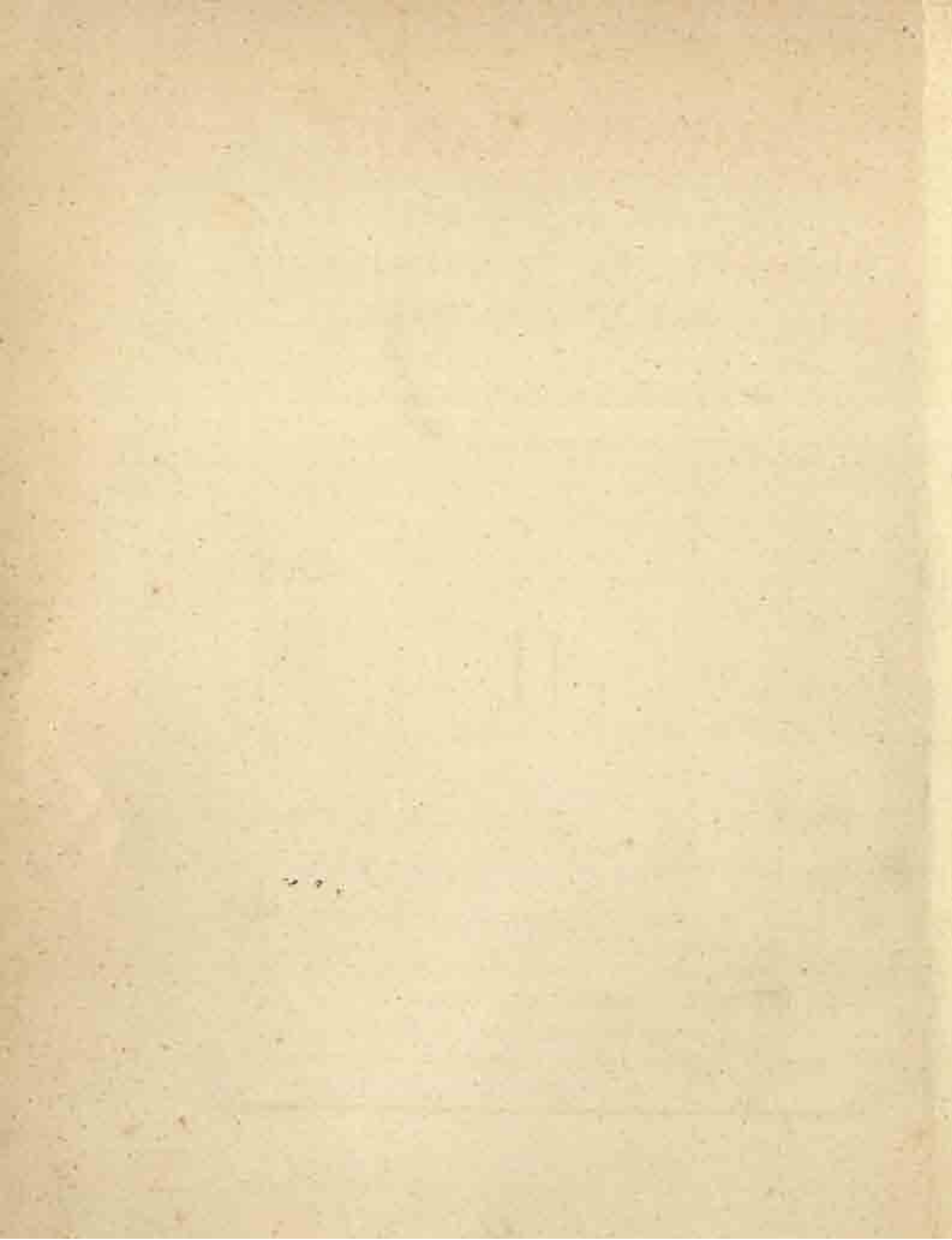
CALL No. **069.2205** *Mus*

D.G.A. 79.



MUSEOGRAPHIE

SEICE INTERNATIONAL DES MUSÉES



MUSÉOGRAPHIE



ARCHITECTURE ET AMÉNAGEMENT DES MUSÉES D'ART

CONFÉRENCE INTERNATIONALE D'ÉTUDES

MADRID 1934

7206

069.2205
Mus

II

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI

Acc. No. 65

Date. 22-7-46

Call No. C2V 09M

069.3

0.22

60p. II

SOCIÉTÉ DES NATIONS

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES

INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPÉRATION INTELLECTUELLE

X

PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L'ACCROISSEMENT DES COLLECTIONS.

S O M M A I R E

ÉLÉMENTS DU PROBLÈME : Accroissement considérable des collections dans ces dernières années; les exigences modernes d'une présentation plus aérée; les disponibilités des locaux; le régime des dons et legs. — MOYENS DE LIMITER L'ACCROISSEMENT EXCESSIF DES COLLECTIONS : Le régime des achats; difficultés de restrictions pour les musées d'art moderne; le système des achats provisoires, de location avant achat; le régime des dons et legs : le principe de la libre disposition des bénéficiaires, ses inconvénients; les compromis possibles. — L'intérêt comme telles de certaines collections léguées. Les legs inconditionnés et l'enrichissement des musées moins favorisés; le legs à la communauté. — PROGRAMME MUSÉOGRAPHIQUE ET ACCROISSEMENT : Utilisation des excédents (réserves); des doubles (échanges); mises en dépôt, aliénation, expositions circulantes (le système du Victoria and Albert Museum), prêts à long terme, création de succursales de grands musées. — LE CAS DES MUSÉES DE BEAUX-ARTS, où les doubles n'existent pas : les nécessités de l'exposition aérée pour les œuvres maîtresses; les dépôts et les réserves; les expositions temporaires. — UTILISATION DES EXCÉDENTS DES GRANDS MUSÉES : décentralisation au profit des musées de province; l'extension du principe déjà appliqué aux dépôts et aux prêts entre musées de pays différents; la cession des excédents. (L'exemple du Metropolitan Museum). — L'INITIATIVE DE L'OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES EN MATIÈRE D'ÉCHANGE ET DE PRÊTS À LONG TERME; possibilités d'application du principe à l'intérieur du pays; le cas des musées ethnographiques, de préhistoire, de monnaies et médailles. — LA COLLABORATION INTERNATIONALE et l'esprit de solidarité intellectuelle, dans les échanges et prêts. — APPENDICE : I. Le système des prêts et des collections itinérantes du Victoria and Albert Museum de Londres.

CENTRAL LIBRARY

Ac 7206
Dm 26
Call 069.7.56
069.2205/1111

L

Es problèmes soulevés par l'accroissement des collections publiques sont parmi les plus importants qu'un conservateur de musée soit amené à considérer dans sa carrière. La bonne marche de l'institution qu'il dirige est liée à la solution qu'il y apportera. Il s'agit pour lui d'arriver à un équilibre entre l'espace dont un musée dispose pour les expositions permanentes ou temporaires, et même pour

les réserves et les dépôts, et l'accroissement normal des collections. Le manque de place est un mal terrible, dont les grandes institutions souffrent encore plus que les petites. Les grands musées encombrés de toutes parts débordent de leur cadre car, dans les derniers temps, ils se sont de plus en plus enrichis. En outre, comme les locaux qu'ils occupent sont souvent anciens et construits d'après des normes qui ne sauraient toujours s'accorder avec les conceptions actuelles en matière de muséographie, on ne peut ni les améliorer ni les agrandir facilement.

Bien que ce mal ne soit pas exclusivement réservé à l'Europe, c'est là, néanmoins, qu'il sévit avec le plus d'acuité. Il ne date pas d'aujourd'hui, mais c'est à notre époque qu'il a pris toute son intensité. En effet, nos devanciers n'étaient nullement choqués par des murs remplis jusqu'au plafond, où les œuvres d'art étaient accrochées presque sans ordre et sans souci de méthode. Par contre, nous ne nous plaignons que dans des pièces claires, simples, où il n'y a que peu d'objets, mais bien choisis et systématiquement présentés, et qui ne se nuisent pas les uns aux autres. Ainsi, aux inconvénients provenant, dans les anciens musées, de l'accroissement annuel du patrimoine artistique, viennent s'ajouter actuellement ceux qui résultent de la nécessité d'un regroupement des œuvres qui existaient déjà et d'une réorganisation des salles, pour les mettre en accord avec nos besoins de jouissance esthétique ordonnée et de connaissances méthodiques. Deux tiers au moins des objets qui s'étaient sur les murs ou dans les vitrines doivent être, par conséquent, écartés, pour permettre aux autres d'acquiescer toute leur valeur. Mais la question se pose : où placer ceux qu'on évince ? Où mettre encore ceux qui proviennent des achats, des dons ou des legs ? Et, dans certains musées préhistoriques ou archéologiques, des fouilles de la région ? Quel rythme donner dorénavant aux acquisitions nouvelles, pour ne pas surcharger les salles, qui ne sont que trop encombrées ? Quelles règles suggérer aux donateurs et aux testateurs — pour autant que cela peut se faire — afin que l'effet de leur sollicitude à l'égard des musées ne se traduise pas par des embarras plus grands pour les personnes qui dirigent ces institutions ?

Bien que les difficultés soient à peu près les mêmes partout, la solution peut être différente d'un cas à l'autre. Elle dépend de la nature des objets exposés, du but du musée, des possibilités qui existent pour agrandir les locaux et même — ce qui ne doit pas être oublié — de la manière dont le public réagit, des lois qui régissent les collections de l'Etat.

Les problèmes qui se posent, de par l'accroissement des collections, seraient donc les suivants :

1° Comment enrayer l'accroissement irrationnel des collections ?

2° Que faire des objets qui ne peuvent ou ne doivent pas être exposés d'une manière permanente et peut-être même pas du tout ?

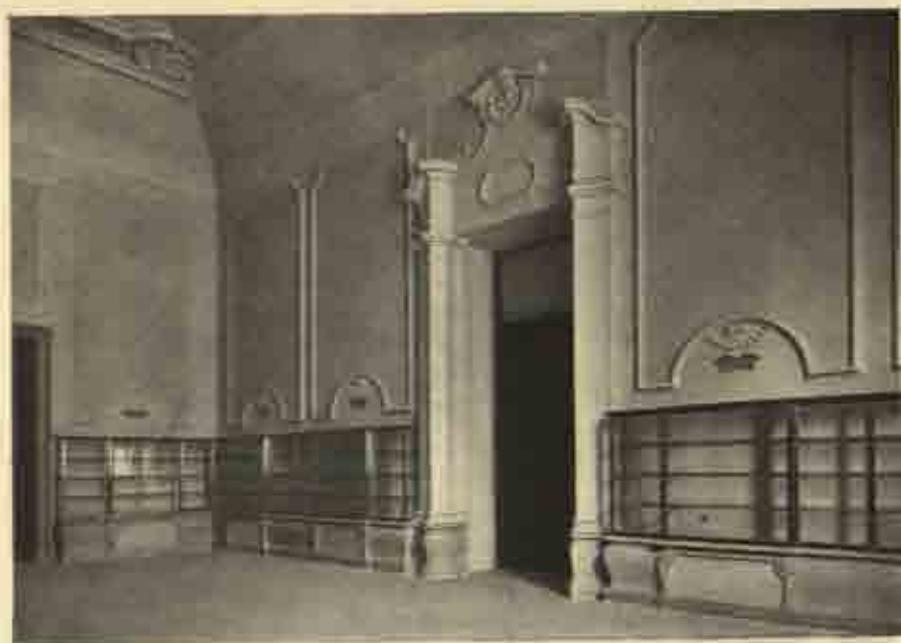


Les nouveaux aménagements du Musée Guimet de Paris, pour la présentation des sculptures.
Salle de l'Inde.

Prenons d'abord la première question. On sait que les collections s'accroissent de trois manières : a) par des achats, b) par des dons ou des legs, c) par les fouilles.

Les achats. — D'habitude les grands musées d'art ancien n'achètent que des pièces capitales, indispensables pour combler des lacunes ou pour donner de l'unité aux collections existantes. En ralentissant le rythme des achats, à moins qu'il ne s'agisse d'œuvres vraiment significatives, on ferait déjà œuvre utile. Cependant, la situation est plus compliquée dans les musées d'art moderne. Ces derniers doivent se tenir au courant, suivre l'évolution des artistes, tâcher de voir représentées toutes les écoles, toutes les tendances de notre époque. Comme il est difficile, sinon impossible, de prévoir l'avenir, on est obligé d'acheter un peu de tout et, bien entendu, de se tromper parfois, d'encombrer le musée d'œuvres sans lendemain.

Comment sortir de cet embarras ? Des suggestions nous sont venues, à ce propos, de l'Allemagne. Certains conservateurs de grands musées pratiquent l'achat indirect, par l'intermédiaire des collectionneurs. Ces conservateurs conseillent à ces derniers, surtout à ceux qui portent une attention particulière à l'enrichissement et à l'avenir des collections publiques, d'acheter certaines œuvres ou de favoriser certains artistes. De cette manière, les peintres et les sculpteurs qui ne sont pas encore très connus, mais qui semblent avoir du talent, commencent, avant d'entrer dans les collections publiques, par faire, avec leurs œuvres, un stage dans une collection privée. Si le goût du public continue à les favoriser, leurs ouvrages passeront ensuite dans les musées, sous forme de prêts, de dons ou de legs. Le triage se fait de lui-même et un minimum de pièces de valeur entrera dans les collections publiques, sans bourse délier.



Musée archéologique de Madrid.

Salle de la céramique espagnole du XVIII^e siècle. Décoration en harmonie avec les objets exposés.

Le *Folkwang Museum* d'Essen pratique une méthode plus franche et d'un effet peut-être plus sûr. Les œuvres d'artistes modernes ne sont achetées définitivement qu'après un stage de cinq ans. Pendant ce temps, l'ouvrage est prêté au musée par l'artiste lui-même. La moitié de la valeur en est payée au moment où l'œuvre entre, sous cette forme, dans le musée. Si pendant l'intervalle de cinq ans, le prestige de l'artiste se maintient ou même s'il augmente, le musée, qui s'est acquis un droit de préemption, achètera définitivement ce qui n'était que prêté, et l'autre moitié de la somme sera versée à l'auteur. On ne peut faire entrer régulièrement dans les collections plus de quinze œuvres à la fois. Seuls sont exemptés de cette procédure les artistes qui sont représentés dans trois musées importants; leurs œuvres peuvent entrer immédiatement, à titre définitif, dans les collections.

Il y a lieu de citer également le système adopté par la Galerie du *Kronprinzenpalais* de Berlin qui, au lieu d'acheter provisoirement les œuvres, les loue pour une période de deux ans, à l'expiration de laquelle une commission de l'Etat se prononce pour ou contre l'acquisition définitive. Pendant la période que dure la location, l'artiste touche les intérêts de la somme qui correspond à la valeur de son œuvre. Les offres d'exposer au *Kronprinzenpalais*, dans les conditions indiquées, sont examinées par la même commission. Le système adopté par la Galerie de Berlin consiste d'autre part à faire subir aux œuvres d'art modernes un certain stage et à tenir compte, dans une certaine mesure, des variations du goût du public.

On a préconisé aussi des méthodes d'achat plus utiles aux artistes, dans une époque de restriction et de crise : un achat définitif de nombreuses œuvres de



Rijksmuseum d'Amsterdam.
Présentation des porcelaines du XVIII^e siècle dans une salle à coupole de la même époque.

jeunes, avec faculté réservée, pour le musée, de ne pas les exposer et même de vendre celles qui, après un stage d'un certain nombre d'années, ne conviendraient plus.

La question des *dons et legs* est plus complexe. D'une manière générale, les dispositions trop rigides de certains testateurs sont une des principales causes de l'encombrement et provoquent une disposition irrationnelle des galeries publiques. Naturellement, il n'y aurait qu'un remède à cet inconvénient, à savoir : garder les mains libres pour accepter un legs sans conditions. On aurait alors toutes facilités : pour disperser les objets dans les diverses sections, afin de ne pas troubler l'arrangement systématiques des salles, et pour éliminer certaines œuvres, les prêter pour une longue période et même les céder à une autre collection ou les échanger contre des objets de valeur égale, qui ne se trouveraient pas dans le musée en question. On est allé même plus loin, on a proposé qu'une législation spéciale réglât, une fois pour toutes, la question des legs, et qu'à l'avenir il fût interdit aux bienfaiteurs de poser dans leur testament des conditions restrictives, empêchant les autorités administratives de disposer comme bon leur semblerait, dans l'intérêt du musée, des dons et legs qui leur viendraient des particuliers.

On a répliqué, avec raison, qu'une pareille législation aurait le plus mauvais effet sur les testateurs et qu'il s'ensuivrait une diminution du nombre des personnes qui légueraient leurs collections aux musées publics. De l'avis unanime, plutôt que de légiférer, il vaudrait mieux essayer de convaincre les donateurs de l'inutilité, du danger même de certaines dispositions testamentaires qui, au fond, et maintenues à perpétuité, auraient pour conséquence d'amoindrir la valeur des collections,



City Art Museum of Saint-Louis.
Salle aménagée spécialement pour la présentation des collections de la Renaissance italienne.

Ceux-ci demandent souvent à être éclairés sur les besoins véritables des musées. Il en est même qui s'en remettent entièrement au jugement et aux décisions des conservateurs. Le D^r William P. Wilson, par exemple, directeur du Musée de Philadelphie, en faisant don de sa collection au musée qu'il dirigeait, nous a laissé à ce propos la formule la plus large et la mieux rédigée : « J'ai l'espoir, disait-il, en faisant cette donation à l'Association des musées américains, que l'intérêt, toujours croissant, qu'elle porte à la science et à l'éducation du peuple, saura lui suggérer la meilleure façon d'utiliser cette collection, en en accroissant la valeur. »

Malheureusement, dans la pratique, il est bien rare que le conservateur bénéficie d'une libéralité si bien comprise. Mais, en admettant qu'il se voit obligé de décliner une offre, il ne devrait pas, pour autant, refuser ses conseils sur la meilleure manière de servir les intérêts des musées, en dirigeant ces dons vers telle ou telle autre collection du pays, plus indiquée pour les mettre en valeur et en tirer le plus grand profit. Ces conseils auraient plus de poids et la bienveillance du donateur serait plus sûrement acquise si l'on pouvait mettre ce dernier en présence d'un système consacrant une action nationale et même internationale, dans le but d'établir une collaboration entre grands et petits musées. On recourrait ainsi à la formule dite de l'« adoption » des petits musées par les grands, que l'Office international des Musées s'efforce d'introduire dans la pratique muséographique.

Quant à se ménager la possibilité de disperser une collection, afin de ne pas gêner la classification scientifique dans un musée, d'en éliminer même certains

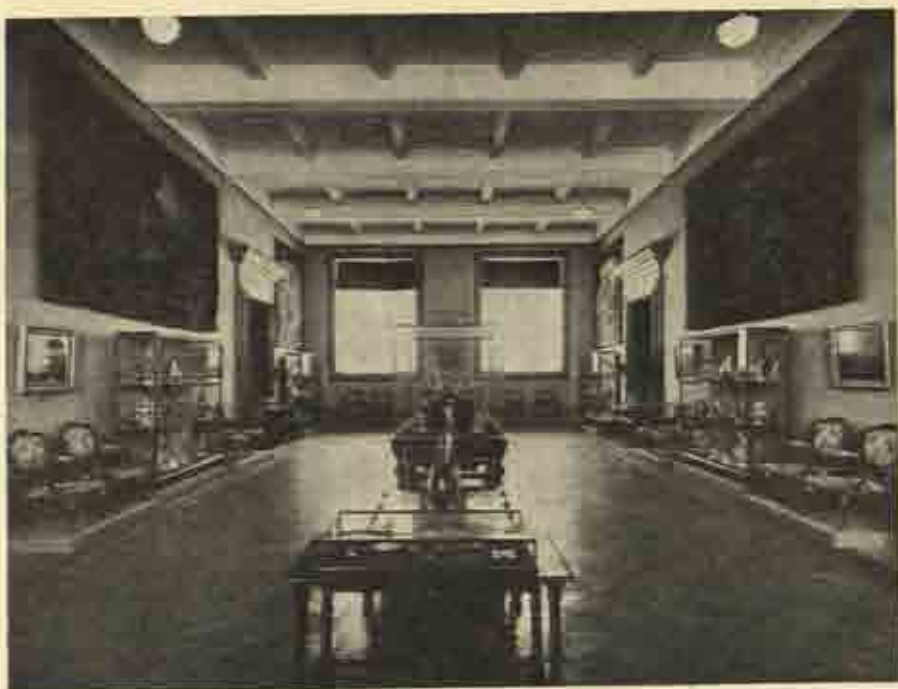


Rijksmuseum d'Amsterdam.
La présentation des meubles. (Mobilier français et hollandais des environs de 1720).

objets de moindre importance, évidemment une telle faculté présenterait des avantages; mais là encore, il y a des cas d'espèce, qu'il faudrait examiner séparément. De toute façon — et là-dessus l'accord est unanime — il serait inutile d'accepter des objets qui feraient double emploi avec ceux qui se trouvent déjà dans les collections.

D'autre part, du moins dans certains milieux, on est revenu un peu de l'idée qu'une classification systématique doit tout primer dans un musée. Malgré tous les avantages que comporte le principe, on ne devrait pas tout lui sacrifier. Un musée d'art agit beaucoup plus par les qualités de force ou de grâce des ouvrages exposés que par ce qu'on pourrait appeler une connaissance adéquate de l'évolution des écoles ou de l'enchaînement logique des époques des différents arts. De plus, certains ensembles apparaissent tellement représentatifs du goût d'une époque ou de celui d'une haute personnalité, que par cela même ils méritent d'être gardés tels qu'ils ont été réalisés par leur premier possesseur.

Bref, tous ceux qui ont approché les amis et les protecteurs des grands musées, parmi lesquels se recrutent d'habitude les donateurs futurs, sont d'accord pour recommander le tact et la souplesse, un contact permanent et de la diplomatie de la part des conservateurs, plutôt que des dispositions légales restrictives et choquantes, qui indisposeraient à coup sûr. On ne doit pas oublier non plus que si certains grands musées peuvent se permettre le luxe de dédaigner des legs qui ne seraient pas d'une grande qualité, les musées plus petits et tous ceux de la province, très utiles pour l'éducation du public et souvent négligés par les administrations centrales, ont intérêt à favoriser par tous les moyens, la tendance



Musée d'art ancien de Lisbonne.
La salle d'orfèvrerie française du XVIII^e siècle, aménagée en 1934.

des collectionneurs à léguer leurs œuvres d'art à la communauté. Ces petits musées ne peuvent et ne doivent pas mettre de conditions qui paraîtraient excessives et hors de proportions avec leur importance. Or, une législation restrictive générale aurait pour conséquence à peu près certaine de modérer le zèle de ceux qui s'intéressent à la chose publique, sans beaucoup de profit pour les grandes institutions, riches en œuvres de toutes les catégories, et qui peuvent toujours décliner un don ou un legs qui leur semblerait de moindre importance.

Une politique plus rigoureusement définie, aussi bien dans les achats que dans l'acceptation des legs, conduit nécessairement à une limitation des accroissements. Mais, comme on l'a fait observer, cette politique elle-même dépend d'une définition rigoureuse et claire de l'objectif que chaque musée se propose individuellement et même de la politique générale de collaboration entre les musées. C'est là surtout que l'on trouvera le moyen d'éviter les accroissements excessifs, car un programme nettement arrêté constituera un guide précieux dans le choix des objets à acquérir et une sorte de sauvegarde contre les donations dépourvues d'intérêt. Il va bien sans dire que, dans la pratique, les cas sont trop complexes pour être étudiés et résolus sous l'angle de principes établis une fois pour toutes. Mais il sera toujours plus facile, dans certaines circonstances, de déroger à un programme qui, en d'autres occasions, peut être d'un réel secours pour le conservateur placé en présence de dons ou de legs trop encombrants.

Le cas des musées de préhistoire et d'archéologie peut présenter des aspects sensiblement différents. Pour autant que ces musées ne rentrent pas dans les



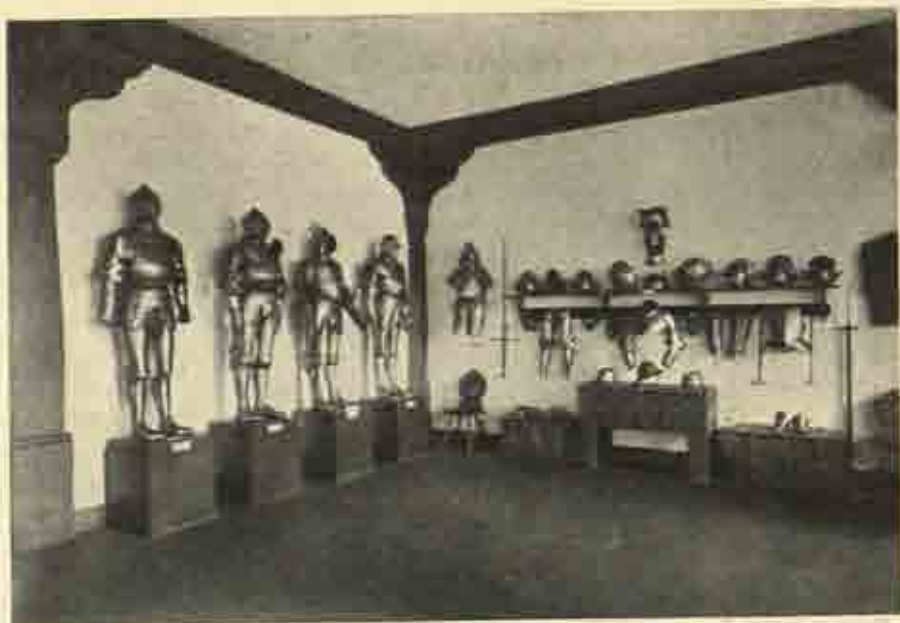
La présentation de l'argenterie au Thaulow Museum de Kiel.

conditions qui viennent d'être formulées, on s'en référera au chapitre XVIII, où le problème est traité en détail.

Nous en arrivons maintenant à la seconde question : que faire des objets qui ne peuvent et ne doivent pas être exposés d'une manière permanente? Le cas n'est pas le même selon qu'il s'agit d'un musée où il existe des doubles véritables ou d'un musée où il n'y a que des doubles approximatifs ou pas du tout de doubles. Le premier cas se rencontre souvent dans les collections d'objets d'art rustiques, dans certaines collections de préhistoire, dans les cabinets d'estampes, dans les cabinets numismatiques ou de céramiques antiques, etc. Evidemment, tous les doubles seront écartés des expositions permanentes. Ils pourront ensuite être échangés contre des séries semblables qui manquent dans les collections où existent ces doubles, ou même être déposés, soit temporairement, soit pour une longue période, dans d'autres musées de la ville, du pays ou à l'étranger, qui offriraient des garanties suffisantes quant à la conservation des objets. Etant donné la nature de ces objets, à moins qu'il ne s'agisse de spécimens d'une rare valeur marchande, comme c'est le cas pour certaines gravures de grands maîtres ou pour des monnaies et des médailles, il sera relativement facile d'obtenir les autorisations nécessaires en vue d'un échange, surtout s'il s'agit d'un échange effectif, contre une pièce de valeur ou d'importance à peu près égale.

La vente des doubles pourrait paraître une solution révolutionnaire, elle est cependant pratiquée dans certains musées.

Pour ce qui est des doubles approximatifs, qui se trouvent notamment dans les collections d'art appliqué, et qui, eux aussi, doivent être éloignés des expositions permanentes, afin de donner de l'unité et de la force à ces dernières, une solution



Musée historique de Strasbourg. La Salle d'Armes.

pratique et qui a beaucoup d'adeptes à l'heure actuelle, surtout en Angleterre et aux États-Unis, est celle des expositions circulantes.

Animés d'un esprit de solidarité et du désir de faire contribuer les collections artistiques au développement intellectuel et moral de toutes les classes de la population, des musées anglais et américains, par exemple, sont allés très loin dans cette voie. C'est ainsi qu'une section a été créée auprès du *Victoria and Albert Museum*, de Londres, section qui s'occupe exclusivement de ces collections itinérantes et de leur prêt aux musées provinciaux, aux écoles d'art, aux écoles secondaires. Naturellement, la composition de la collection prêtée varie selon qu'il s'agit de l'une ou de l'autre de ces institutions. Quelquefois des objets authentiques, d'une valeur secondaire, sont accompagnés d'objets reproduits, ou même de photographies représentant des spécimens rares et significatifs de la même catégorie. (Voir Notice 1, à la fin du chapitre.)

D'autres musées, le *British Museum*, par exemple, se sont arrêtés au prêt et au dépôt à long terme, comme une solution susceptible de donner satisfaction au provincial qui veut s'instruire ou au conservateur d'un grand musée, qui ne voit pas sans appréhension les collections s'enrichir d'objets qui n'apportent rien de nouveau aux séries déjà existantes. Toutefois aucune solution ne nous semble arriver à la souplesse et à la précision que nous remarquons dans la manière d'agir du *Victoria and Albert Museum*.

Enfin, dans le même ordre d'idées, on a envisagé également la possibilité de créer, à l'aide de ces doubles approximatifs, des manières de succursales de la maison centrale, placées dans les quartiers populeux, à la portée de ceux que l'art décoratif intéresse, mais qui, pour des raisons de toutes sortes, hésitent à visiter



Museum of Fine Arts de Boston.
Présentation de collections gothiques
dans une salle de même style.

des musées trop éloignés. C'est un système pratiqué avec succès, notamment en Amérique, et qui trouve un accueil sympathique également en Allemagne et en Angleterre.

Tout ce qui vient d'être dit au sujet des musées d'art décoratif peut s'appliquer avec avantage aux musées ethnographiques et d'art rustique.

Nous arrivons maintenant aux musées de beaux-arts, dont le prestige ne fait que grandir à notre époque et qui, par leur nature même et par le caractère individuel des œuvres qu'ils renferment, offrent beaucoup plus de difficultés à la solution du problème qui nous préoccupe. En effet, dans ces musées, les doubles n'existent pas. Théoriquement, il n'y a pas de raison pour que ces collections cessent de s'agrandir, puisque chaque œuvre d'art est un *unicum*. En réalité, plus un conservateur de musée se résigne à ne montrer que des œuvres vraiment grandes, plus

on peut espérer qu'elles produiront une forte impression sur le visiteur. D'autre part, la plus belle peinture pourra passer presque inaperçue si l'éclairage est mauvais, si elle est placée trop haut, si l'espace est trop encombré, c'est-à-dire si elle n'est pas suffisamment mise en valeur. Par conséquent on ne doit exposer que peu de choses, mais les montrer dans les meilleures conditions. Que faire alors des autres qui, elles aussi, peuvent intéresser les chercheurs? De plus en plus on arrive à la conclusion qu'il faut établir une distinction entre les salles où il y aura des expositions permanentes, avec des œuvres capitales, pour le public, et les locaux destinés à la réserve, où l'on puisse facilement étudier les œuvres, et qui seront destinés exclusivement aux chercheurs. Seulement, si l'on arrive de cette manière à décongestionner les salles mises à la disposition du public, on ne gagne pas beaucoup d'espace. Il est vrai que les œuvres envoyées au dépôt occupent sensiblement moins de place, mais encore faut-il pouvoir les manier avec facilité, les exposer pour l'examen des intéressés, sans trop leur faire courir de risques. (Voir à ce sujet, le chapitre IX et le chapitre II b.)

Ces dépôts et réserves peuvent garder longtemps ou pour une plus brève période les œuvres qui leur sont confiées, car il pourrait y avoir avantage à en faire des sélections de temps à autre, et à les présenter au public dans des expositions temporaires ou à les grouper autour d'un thème déterminé. C'est là, par exemple, ce que pratique avec succès la Direction des Musées français. Plusieurs fois par an, les collections publiques se dessaisissent de certaines de leurs œuvres qui, complétées par celles qui proviennent des collections privées, donnent l'occasion d'attirer pour un temps l'attention générale sur tel ou tel artiste ou sur telle ou telle école. Et le fait le plus remarquable, c'est que ce n'est pas seulement le public, mais aussi



Musée des antiquités poméranienes de Stettin.
Salle des corps de métiers avec pilier central et poutre transversale colorés en bleu.



Musée National de Copenhague.
La présentation des collections ethnographiques. Salle des sculptures indiennes.

les critiques et les connaisseurs qui, à la suite de ces manifestations, se voient obligés de reviser leurs opinions sur les artistes ou sur l'école ainsi présentés. Il y a donc un profit évident à mettre en lumière, avec toutes les précautions et tous les égards voulus, des œuvres ou des artistes avec lesquels on était par trop familiarisé et qu'on regardait presque sans les voir.

Expositions pour le public, peu nombreuses mais substantielles, avec des réserves bien garnies, commodas, praticables, pour les chercheurs; expositions permanentes, accompagnées le plus souvent possible d'expositions temporaires, ce sont là d'excellents remèdes à l'accroissement des collections. Mais cela ne suffit pas, il faut aller plus loin. Les prêts temporaires, les dépôts à long terme, sont d'une application plus difficile, mais ils partent d'une compréhension mieux entendue de la situation actuelle. Nous sommes de plus en plus pénétrés, à notre époque, de la conviction que le patrimoine artistique d'un pays appartient à la nation tout entière. Ainsi tel Français qui n'a jamais vu le Louvre et qui ne le verra peut-être jamais, est tout de même le propriétaire, à côté de millions d'autres Français, des splendides collections qui constituent ce musée. Il peut prétendre, à juste raison, à en voir quelques-unes chez lui, dans le chef-lieu où l'appelle quelquefois ses affaires. Et si le grand musée de la capitale est obligé d'écarter certaines œuvres, d'épurer périodiquement les collections par manque de place ou pour arriver à un meilleur classement, l'emploi le plus utile qu'on pourrait faire de ce qui est retiré des salles, serait de le prêter ou de le mettre en dépôt dans un local qui offrirait les garanties voulues, dans l'un ou l'autre des musées de province, ou même, lorsqu'il s'agit d'un grand tableau religieux, le rendre à un sanctuaire, comme cela s'est parfois



Folkwang Museum de Essen. La salle du Pacifique et de l'Amérique Centrale.
On y a ajouté deux peintures (de 1911 et 1912), par Emil Nolde.

pratiqué en Italie. Les objets d'art retirés des musées de la capitale pourraient encore constituer la contribution de la métropole à la création d'un musée colonial ou aller meubler certains bâtiments publics et certaines résidences royales en province.

Avec le temps, lorsque les idées de coopération intellectuelle auront fait leur chemin, on peut même envisager le moment où, à la suite d'une convention et à titre de réciprocité, un grand musée cédera quelques toiles d'un maître, peu ou point représenté dans un autre grand musée, en échange d'autres œuvres d'un peintre, appartenant au pays où se trouve ce deuxième musée, mais qui ne figure pas dans les collections du premier. L'une ou l'autre de ces solutions, plus ou moins conformes à la mentalité de l'opinion publique, s'inspirant aussi de l'expérience, peut amener le désencombrement des salles.

Des voix même se sont élevées pour approuver une mesure plus radicale encore, à savoir, la vente de ce qui est considéré comme superflu, et l'achat, avec le produit de cette transaction, d'œuvres représentatives. Quelque inaccoutumée que puisse sembler cette proposition, le fait qu'elle a été pratiquée, il est vrai, avec une extrême prudence, par un musée de l'importance du *Metropolitan Museum*, et par quelques autres musées européens, donne à réfléchir.

L'Office International des Musées, dès sa fondation, a inscrit à son programme la question, intéressante à coup sûr, mais si complexe, de l'accroissement des collections publiques et de la répercussion de cet accroissement sur la manière de présenter les œuvres dans les musées. Il a saisi également l'avantage qu'il y aurait



Musée National de Copenhague : Collection ethnographique, salle des bronzes japonais.

à lier cette question à deux autres qui se débattent à l'heure actuelle : celle des prêts entre les musées, et celles des dépôts d'objets d'art, pour une période plus ou moins longue, dans un musée national ou à l'étranger. Du même coup on arriverait à épurer les musées trop encombrés et à permettre à des gens moins favorisés d'admirer des œuvres qui, enfermées dans les dépôts d'un musée de grande ville, n'ajouteraient rien à la valeur de ce musée, sans que pour cela, le musée qui se dessaisirait ainsi de certaines pièces, cessât d'en être le propriétaire. L'Office International des Musées, chargé de faire une enquête pour savoir si, dans les différents pays, il y aurait des obstacles qui s'opposeraient à la réalisation d'un dépôt éventuel d'œuvres à l'étranger, est arrivé à la conclusion qu'à l'heure actuelle ces obstacles existent un peu partout. Toutefois il a constaté que des essais de cet ordre ont été tentés, bien timides encore, uniquement bilatéraux, comme l'accord qui a été conclu en 1927, entre le Louvre et le *Rijksmuseum* d'Amsterdam, et selon lequel deux peintures ont été échangées à titre de dépôt provisoire. On pourrait citer d'autres exemples analogues.

Etant donné les avantages réciproques qui en sont résultés, l'Office International s'est donné pour tâche d'attirer l'attention des gouvernements et des administrations des Beaux-Arts sur l'utilité d'un pareil système. L'initiative de l'Office a été portée devant la Commission internationale de Coopération intellectuelle, dans le rapport que le président du Comité de direction de l'Office lui présenta en 1932.

« A l'heure actuelle, est-il dit dans ce rapport, les grands musées, détenteurs de richesses inestimables, contiennent, en outre, un nombre considérable d'objets ne présentant pour eux qu'un intérêt secondaire. Ces objets, surtout en ce qui concerne



La présentation des céramiques au Musée d'Extrême-Orient de Stockholm.

les collections archéologiques et ethnographiques, encombrant inutilement les musées, au détriment d'une présentation méthodique; on se voit obligé de renoncer à les exposer, si l'on tient à éviter les accumulations inutiles, et pourtant ces objets en surnombre pourraient trouver une meilleure utilisation dans d'autres collections.

« Or, dans l'état actuel de la plupart des législations nationales, la cession d'objets à des musées étrangers n'est pas autorisée, ou n'est même pas envisagée du tout; c'est là un inconvénient qui empêche la création d'un mouvement international d'échanges et de coopération entre les musées. »

Il est à noter que l'Office se préoccupait surtout de l'aspect international du problème. On pourrait ajouter cependant que les mêmes avantages s'obtiendraient avec peut-être moins d'opposition, si la pratique du prêt et du dépôt devenait courante entre les musées d'un même pays.

« La collaboration ainsi conçue ne suppose pas nécessairement et uniquement l'aliénation d'œuvres d'art — dans laquelle l'opinion publique, insuffisamment éclairée, ne verrait qu'un appauvrissement, — mais elle peut être envisagée également sous la forme d'un échange ou d'un dépôt, plus ou moins temporaire.

« Point n'est besoin d'insister sur la portée et les heureux effets de tels échanges : rayonnement du génie national au delà des frontières où il s'est exprimé; possibilité, pour les musées, de donner à leurs collections un caractère toujours plus universel et, pour le public, l'occasion de mieux pénétrer le génie créateur et la civilisation d'autres peuples. »

Et plus loin, dans les conclusions du même rapport, les idées exprimées à ce sujet étaient résumées sous la forme suivante :

« Adaptation des législations nationales aux nécessités actuelles de la coopération internationale, afin que s'établissent entre les administrations des Beaux-Arts, des liens de solidarité et que les œuvres elles-mêmes puissent remplir la mission sociale qui leur incombe; — adoption, en conséquence, par ces mêmes législations, du principe de cession par aliénation, échange ou dépôt d'objets ne présentant pas d'intérêt pour les musées détenteurs. »

Le 23 juillet 1932, la Commission de Coopération intellectuelle, *« considérant les répercussions heureuses que pourrait avoir à cet égard un large mouvement d'échanges et de collaboration entre les collections publiques d'art, permettant ainsi au génie national des différents peuples de rayonner au delà des frontières où il s'est exprimé, donnant aux musées la possibilité de conférer à leurs collections un caractère toujours plus universel et offrant, enfin, au public l'occasion de mieux pénétrer le génie créateur et la civilisation d'autres peuples »*; priait l'Assemblée de la Société des Nations d'adresser aux nations membres la recommandation *« de tenir compte, dans les législations nationales, des nécessités de la coopération internationale, en consacrant le principe de la cession, par aliénation, échange, ou dépôt d'objets ne présentant pas d'intérêt pour les musées nationaux »*.

L'Assemblée, en octobre 1932, a approuvé la résolution adoptée par la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle.

Les initiatives de l'Office International des Musées dans ce domaine marquent ainsi une étape essentielle, aussi bien dans le développement de la collaboration internationale entre musées que dans les progrès de l'esprit de solidarité intellectuelle au sens le plus général.

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid par M. G. OYRISCO, Directeur du Musée Toma Stelian de Bucarest, Professeur à l'Université.

APPENDICE DU CHAPITRE X

La section spéciale du *Victoria and Albert Museum* de Londres, préposée aux collections itinérantes et à leurs prêts aux musées provinciaux et institutions d'enseignement, fonctionne de la manière suivante :

Les prêts qui ne furent accordés tout d'abord qu'aux écoles d'art reconnues par le Science and Art Department, ainsi qu'aux musées rattachés à ces écoles, furent par la suite octroyés aux musées non rattachés à de telles institutions et établis aux termes des *Gymnasium and Public Libraries Acts*. En 1919, enfin, les écoles secondaires et les collèges préparatoires reconnus par le *Board of Education* furent inclus dans la liste des bénéficiaires. A l'heure actuelle, ces prêts circulent entre 80 musées et plus de 650 écoles de Grande-Bretagne et d'Irlande.

Depuis 1909, les collections dont ces prêts sont constitués forment un département distinct du *Victoria and Albert Museum*, désigné sous l'appellation de « Circulation ». Elles sont groupées par matières : céramiques, travaux en métal, textiles, etc., sur le modèle de la collection centrale, et comportent environ 50.000 objets. Cette section s'accroît aussi bien par des acquisitions nouvelles qu'à la suite de transferts provenant des collections permanentes.

Les prêts accordés aux musées consistent en deux, trois ou quatre collections, selon l'importance et la nature du musée bénéficiaire, suivant aussi la place qui y est faite aux arts décoratifs. Les prêts sont changés une fois tous les douze ou quinze mois. Les objets sont emballés par les emballeurs attachés au musée, et transportés à destination par chemin de fer. Là, les collections sont déballées également par des fonctionnaires du Département du Musée, et disposées dans des vitrines prêtées en même temps que la collection. Les frais du transport ferroviaire incombent par moitié au musée prêtant et aux autorités locales. Ces prêts sont consentis sous condition que les autorités locales assurent les objets contre tous les risques pendant leur présence dans le musée et durant le transport d'aller et de retour.

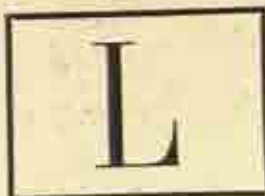
Les prêts destinés aux écoles comportent principalement des spécimens qui peuvent être expédiés dans des cadres. Certaines grandes écoles d'art reçoivent des objets groupés dans des vitrines et dont quelques-uns sont des reproductions, alors que la plupart des prêts destinés aux musées sont des originaux. Une moyenne de 30 à 40 châssis d'expédition, avec portefeuilles de photographies, sont chaque année expédiés à chacune des 240 écoles ou classes d'art, et 12 châssis, avec portefeuilles, à chacune des quelque 400 écoles secondaires et des 40 écoles normales. Le nombre des objets envoyés aux écoles, en 1932, s'est élevé au total de 40.500. Les frais de transport sont mi-partie à la charge de l'école, mi-partie à celle du musée. Le musée exige l'assurance des prêts en vitrine de même catégorie que ceux destinés aux musées ainsi que de quelques autres collections d'une valeur spéciale.

XI

MATÉRIEL D'EXPOSITION.

S O M M A I R E

LE MATÉRIEL D'EXPOSITION et les EXIGENCES DE LA PRÉSENTATION : esthétique, visibilité, protection et conservation des objets. — LES MURS : Matière de fond; pierres pour la sculpture, stuc pour les plastiques délicates, chaux pour les formes robustes; avantages et inconvénients des fonds à l'huile; les fonds en tissus, les revêtements de papier, de lin, de toile sur panneaux de lin. — MODS D'ACCROCHAGE : Systèmes variables suivant la matière des parois et le format des tableaux; disposition des tringles verticales et horizontales, gouges métalliques combinées avec le système Boyer, système à gouges pour déplacement dans les deux sens; tampons d'isolement en caoutchouc; les fixations de sûreté. — LA CIMASE : hauteur, coloration et fonction. — BARRES DE PROTECTION ou d'appui. — LES PLINTHES : Rôle et dimensions; leur utilisation pour la présentation des meubles. — SOCLES : pierre, ou bois vissé au sol pour les sculptures; socles de brique revêtus de papier (expositions temporaires); dimensions et formes, — de style ou géométriques; socles avec dispositif à roulettes. — LES TYPES DE VITRINES : isolées, adossées ou ménagées dans la paroi; importance des vitrines dans l'aspect architectural de la salle; les dimensions normales en rapport avec le champ visuel moyen; matière et forme du châssis; l'éclairage des vitrines, naturel, artificiel, combiné ou alternatif; l'éclairage naturel des vitrines placées à contre-jour. — Vitrines à volets multiples, pour les objets sensibles à la lumière. — LES MANNEQUINS et la présentation des costumes; matière, construction et formes de mannequins; les têtes; exemples de mannequins à bâti modifiable, par plans successifs et bourrage intermédiaire; les mannequins vivants. — APPRENTICE : 1. Systèmes de vitrines pour la présentation des peintures japonaises et pour les rouleaux de peintures chinoises. — 2. Vitrines pour la protection des objets d'art japonais et chinois. — 3. Meuble pour la présentation des cartes topographiques. — 4. Dispositifs et meubles pour la conservation et la présentation des tissus.



Le mode d'exposition des objets est un des problèmes fondamentaux qui se posent dans un musée. Pour en trouver la solution, le conservateur doit collaborer avec d'autres spécialistes, avec l'architecte, le menuisier, l'ingénieur chargé de l'éclairage, le chimiste, etc. Mais c'est à lui seul, en dernière analyse que revient la responsabilité, et c'est lui, par conséquent, qui doit avoir le dernier mot, même et surtout vis-à-vis de l'architecte. Si en effet, on peut juger de la destination de l'édifice d'après sa façade, ce n'est point là un défaut architectural, mais, au contraire, un mérite. L'architecte, en dressant les plans d'un musée, devra donc prendre pour point de départ les exigences des collections que ledit musée doit contenir.

Il en va de même en ce qui concerne le matériel d'exposition, qui devra satisfaire aux nécessités suivantes :

1. L'effet esthétique des objets;
2. La facilité du public de voir et d'étudier les objets;
3. La protection des objets :
 - a) Contre les dégâts dus à l'action de l'air, de la lumière, de la poussière, etc.;
 - b) Contre les dégâts occasionnés par le public.

LES MURS

A un certain point de vue, on peut considérer les murs comme faisant partie du matériel d'exposition. Comme on l'a vu au chapitre VI, le mur contribue en effet pour beaucoup à l'impression générale que produit une salle de musée et à l'effet des œuvres d'art. Les principes de la mise en valeur des objets ayant été examinés dans le chapitre sus-mentionné, il convient d'étudier le problème au point de vue de la structure et de la matière dont ces fonds sont composés.

Pour les murs, on a à choisir entre la pierre naturelle, le stuc, la chaux à mortier, le bois, l'étoffe naturelle, l'étoffe peinte à la colle et enfin le papier. Tous ces différents matériaux s'adaptent à des buts différents, tous ont leurs avantages et leurs désavantages.

La pierre constitue un fond approprié pour les sculptures; elle permet d'obtenir un effet monumental que d'autres matières ne donnent pas.

Le stuc a aussi cette qualité, mais sa surface plus lisse et continue s'harmonise surtout avec des sculptures et d'autres objets d'une forme plus fragile et délicate.

Des murs blanchis à la chaux conviennent particulièrement à l'art robuste du baroque, mais ils ont l'inconvénient de produire de la poussière. Un effet esthétique semblable peut être obtenu avec une préparation de couleur appelée « rockenit ».

Les murs peints à l'huile offrent de grands avantages au point de vue de la propreté, mais, pour servir de fond à des peintures à l'huile, les différentes sortes de textiles sont cependant préférables. Il y a quelques années encore, on avait un goût prononcé pour les étoffes très précieuses, — de même époque que les peintures exposées et ornées de motifs assez voyants. Aujourd'hui, la préférence va plutôt aux étoffes plus simples et unies. Dans les musées modernes, on fait un usage abondant de la toile de lin. La toile est un fond qui s'adapte aux objets les



Musée des antiquités d'Extrême-Orient de Stockholm.
Présentation de figurines en terre cuite Han T'ang.

plus divers, mais elle a l'inconvénient de se salir assez rapidement. Une surface qui tout à la fois donne un heureux effet esthétique et résiste bien à l'action de la lumière et de la poussière, peut s'obtenir avec une grosse toile d'emballage appliquée sur un mur et peinte avec une préparation de couleur.

Comme fond, le bois donne un effet d'une certaine distinction, et il a, entre autres, l'avantage de permettre aisément la dissimulation des conduites électriques*. Ainsi que le remarque Mr. Ryle, de l'*Office of Works*, de Londres, le revêtement des murs d'une galerie de peintures se compose, en général, d'une surface boisée, recouverte d'une étoffe, de toile ou de papier. On assujettit communément le lambrissage en le clouant sur des lattes fixées au mur en briques, et l'on colle ensuite une grosse toile ou un papier sur cette boiserie. Pour éviter la pourriture, on prend la précaution, en fixant la boiserie, de ménager en haut et en bas, des trous de ventilation qui traversent aussi le revêtement de toile ou de papier.

Dans son ensemble, ce mode de revêtement a, toutefois, plusieurs inconvénients : la boiserie se rétrécit et brise le revêtement de papier ou de toile; d'autre part, la différence de température entre l'air circulant derrière la boiserie et celui du local, peut être considérable et il se fait un constant échange d'air d'un côté à l'autre. Il en résulte un noircissement autour des bouches de ventilation et à tous les endroits où la boiserie peut s'être fendue. Enfin cette structure offre moins de résistance au feu.

* Les revêtements de bois ne vont pas sans présenter certains dangers. Il y a lieu de citer ici l'emploi du béton de gaz, utilisé au Musée Municipal de La Haye, et dans lequel on peut planter des clous aussi facilement que dans du bois.



Musée Guimet de Paris. Salle de l'Inde. Nouvelle disposition.

La méthode actuellement adoptée par l'*Office of Works* consiste : à fixer les lattes dans des châssis au moyen de crochets de fer, afin de réduire le vide derrière la boiserie ; à éviter la ventilation qui n'est pas strictement nécessaire ; à revêtir la boiserie d'une toile à peindre et de coller sur cette toile un papier de doublage. Cette méthode fournit une cloison à laquelle on peut appliquer toute espèce de traitement, qui ne prend pas la poussière et qui est suffisamment indépendante de la boiserie pour ne pas être affectée par les mouvements de rétrécissement.

On a constaté que, dans les cas où l'on emploie une étoffe comme revêtement, il est nécessaire de procéder à un nettoyage à intervalles rapprochés, au moyen d'un aspirateur. L'emploi de matières retenant moins facilement la poussière réduit naturellement les frais de nettoyage. Dans certaines galeries à Londres, on a employé dernièrement avec succès des papiers veloutés.

ACCROCHAGE DES TABLEAUX

La paroi de bois a l'avantage de permettre une fixation des peintures au moyen de vis. Dans le cas d'autres matières, une fixation directe au mur offre de grands désavantages en raison des dégâts qu'elle provoque et de la difficulté de tout changement. On a, le plus souvent, adopté un système d'accrochage des peintures, au moyen d'une barre de fer placée près de la corniche ou un peu plus bas ; on utilise également un système de crochet fixé dans une plaque de fer retenue dans une gorge pratiquée dans le mur. On peut suspendre les peintures à de minces barres en fer ou à des fils de fer. Pour arriver à ce que les cadres adhèrent bien au mur,



Musée de l'Extrême-Orient à Stockholm.
Les objets sont groupés dans un but pédagogique. Les outils ainsi que la matière voisinent avec les produits manufacturés. Une notice indique les différentes étapes de la fabrication.

les fils de fer peuvent être fixés à la paroi par de petits crampons. Au Musée national de Stockholm, par exemple, on recourt à l'une ou l'autre de ces méthodes suivant la dimension des tableaux. Des peintures de très petit format sont fixées directement au mur par des crochets X. Il faut reconnaître qu'avec ce dernier mode, les risques de vol sont plus grands.

Il y a lieu en effet de prendre en considération, outre les facilités de déplacement, la solidité et la fixité, l'aspect esthétique, également les risques d'incendie et de vol, ainsi que le danger des vibrations. Dans les différents systèmes utilisés, on a tenu compte des risques de vol, en recourant par exemple à des vis, dans les cas de tableaux de petit format. Au Musée du Louvre, par exemple, on coule une goutte de plomb sur la tête de la vis, afin d'empêcher l'emploi rapide du tournevis. Mais il y aurait lieu de chercher le moyen de fixation qui, en cas d'incendie, permettra de libérer rapidement les tableaux de leurs crochets. On pourrait recourir à des dispositifs analogues à ceux qui permettent, dans certains meubles, de condamner simultanément plusieurs tiroirs ou plusieurs abattants de casiers.

S'il s'agit de tableaux de très grandes dimensions, il peut être utile, en cas de sinistre, de pouvoir les emporter rapidement sans leurs cadres. On a imaginé à cet effet un système de cadre démontable qui reste fixé à la paroi tandis qu'on retire le tableau en libérant simplement un dispositif d'assemblage du cadre.

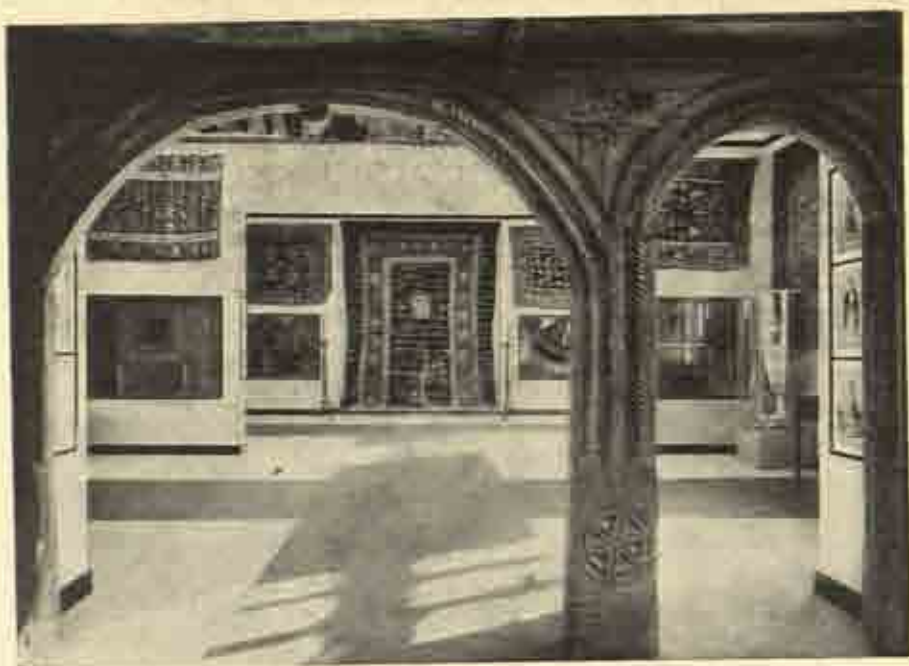
Le danger des vibrations, qui a fait l'objet de recommandations spéciales de la



Fogg Art Museum. Essai d'arrangement esthétique pour la présentation des céramiques.

part du Comité préposé par l'Office international des Musées à la préparation d'un manuel de la conservation des peintures, peut être atténué grâce à des coussinets de caoutchouc insérés aux points d'appui des dispositifs d'accrochage ou fixés entre le mur et la partie inférieure du cadre du tableau. Dans plusieurs musées, au Louvre et au *Rijksmuseum* d'Amsterdam, entre autres, on se sert du système Boyer pour l'accrochage. En ce qui concerne le Louvre, on a adopté des tringles verticales en métal, suspendues à une barre horizontale robuste qui longe le pourtour de la salle, à la partie supérieure de la paroi. Sur cette tringle verticale coulisent des crochets qui s'immobilisent automatiquement sous l'action d'un poids quelconque; il en résulte une très grande mobilité de réglage, au cours des essais de placement des tableaux, puis une grande fixité du tableau une fois qu'il est suspendu à la place choisie. Ce procédé qui donne une très grande rapidité d'arrangement des salles et permet un réglage minutieux de l'emplacement des œuvres, sans aucune difficulté, présente par contre l'inconvénient d'être très visible sur la partie du mur qui surmonte les tableaux, et de laisser balloter, au moindre choc, les cadres ainsi suspendus.

Le même musée a fait des essais d'un autre système d'accrochage, qui ressemble beaucoup à celui qui a été décrit plus haut; le procédé consiste en une gorge métallique qui fait le tour de la salle à une hauteur d'environ deux mètres vingt. Dans cette gorge, peuvent se déplacer horizontalement des crochets auxquels sont suspendus les tableaux, soit directement, soit par l'intermédiaire de courtes tringles du système Boyer. Les crochets sont établis de manière à pouvoir s'introduire dans



Musée d'art National de Bucarest. Présentation des collections ethnographiques.

cette gorge quand ils sont dans une position horizontale; une fois introduits, on leur fait prendre une position verticale permettant l'accrochage, la partie du crochet placée à l'intérieur de la gorge prend alors une position perpendiculaire à la fente par où elle a été introduite et le crochet ne peut plus sortir. Pour rendre ce dispositif encore moins visible, une fois les tableaux définitivement fixés, on colle, sur l'ouverture de la gorge, une bande de papier que l'on peint de la même couleur que le mur. Grâce à ce mode d'accrochage, la partie nue du mur qui surmonte les peintures n'est point enlaidie par des tringles ou des cordons visibles^{*}; d'autre part, la tringle de suspension du tableau ayant une longueur moindre, le danger de ballottage des cadres se trouve considérablement réduit.

Il y a lieu de citer également les observations recueillies sur ce point par la Pinacothèque du Vatican, qui divise les systèmes de placement ou d'accrochage des peintures contre les murs, en deux catégories : celui qui s'effectue au moyen de chaînes, de cordons métalliques ou de barres de fer descendant du haut de la paroi où les retient une barre transversale; celui qui consiste en crochets ou chevilles fixés au mur et soutenant directement la peinture.

Sans doute, le premier système est-il plus pratique, et en somme, plus universel, mais il est moins satisfaisant que le second au point de vue esthétique. Il convient plutôt à l'exposition provisoire, passible de modifications, ou à l'exposition temporaire et aux dépôts. C'est pour cette raison que la Pinacothèque du Vatican l'a

^{*} Voir, à ce propos, les remarques faites au chapitre VI, où l'on relève les avantages que peut présenter la visibilité des cordons ou tringles de suspension.



Les reconstitutions architectoniques du Detroit Institute of Arts. La Cour.



Les reconstitutions architectoniques du City Art Museum de Saint-Louis (U.S.A.). Détail montrant un escalier en chêne provenant de Morlaix. Fin du XV^e siècle.

adopté pour les salles de dépôts, et pour la salle XIV, dont les peintures n'ont pas l'importance de celles des salles précédentes, et qui pourront, de ce fait, être remplacées par d'autres, à l'occasion.

Là s'affirme un principe qui ne devra jamais être perdu de vue au cours de ce chapitre, à savoir que les salles d'exposition permanente doivent se différencier des locaux d'exposition temporaire, non seulement par leur physionomie esthétique, mais aussi par maintes particularités techniques; les locaux d'exposition temporaire doivent avoir une physionomie qui s'adapte le plus aisément possible à chaque espèce d'objets, et qui, par conséquent, ne devra pas être trop accentuée; elle sera de ton neutre et équipée de dispositifs techniques s'adaptant aux divers genres d'objets. (Voir la confirmation de ces principes au chapitre IX.)

Dans la Pinacothèque du Vatican, où l'on s'est inspiré de l'expérience de plu-

sieurs galeries d'Europe, on a tenté de résoudre d'une manière particulière le problème de l'accrochage des peintures.

Ces dispositifs sont de trois types différents : le premier est destiné aux peintures de grandes et de moyennes dimensions, le second aux petites peintures et le troisième aux très petites peintures.

Le premier type mérite un examen spécial, car il semble bien qu'il résoud différentes difficultés touchant à l'esthétique de l'installation, aux déplacements éventuels dans le sens vertical ou horizontal, enfin à la circulation de l'air qui doit pouvoir passer aussi derrière les panneaux. Grâce à ce système, une peinture se place avec grande facilité, se déplace aisément vers la droite ou vers la gauche, au moyen des gonds scellés dans le mur et qui permettent le mouvement horizontal. Le déplacement dans le sens vertical s'opère par déplacement de la traverse métallique horizontale, assujettie au gond. Enfin, en réglant l'épaisseur des deux blocs de caoutchouc insérés au bas de la corniche pour isoler la peinture du mur, on peut obtenir une inclinaison qui empêche la poussière de se déposer sur la surface de la peinture et qui accorde le plan de celle-ci au champ visuel du spectateur. Il faut relever que, sur les gonds scellés dans le mur, peuvent s'assujettir des tableaux de différentes dimensions, du moment que l'appareil de fer fixé derrière la corniche peut effectuer des déplacements aussi bien dans le sens horizontal que dans le sens vertical. Le second type est analogue au premier, mais il comporte en plus des dispositifs munis de vis passant dans les gonds et empêchant l'enlèvement de l'objet.



Les reconstitutions architectoniques du Metropolitan Museum of Art. Les Cloîtres.

Quand il est nécessaire d'accrocher les peintures dans les dépôts ou dans la collection d'études, de manière à pouvoir les enlever facilement, on peut les suspendre à des fers en forme d'S, dont la partie supérieure est accrochée à l'une des barres transversales du châssis ou de la cloison mobile.

LA CIMASE

La hauteur et la couleur de la cimaise sont des facteurs importants dans la présentation des peintures. Pour le placement des peintures, on partira du fait que le spectateur examine le plus facilement un objet quand il baisse un peu le regard. La hauteur de la cimaise peut donc varier entre 80 et 45 centimètres. Cette dernière hauteur doit être adoptée de préférence car elle permet le placement assez bas des grandes peintures. Quant à la couleur, le noir n'est pas indiqué car il coupe le mur et modifie la forme des salles. Au Louvre, par exemple, dans les parties non encore remaniées, on avait une cimaise de marbre dans la grande galerie, de bois noir dans d'autres salles. Or, dans les nouvelles salles ou dans les salles récemment remaniées, cette cimaise a été supprimée et remplacée par une plinthe assez importante pour former une base suffisante pour l'œil. Ce n'est pas là un principe général, la cimaise reste utile dans les salles monumentales où la hauteur exige une base en proportion, mais, dans les salles de dimensions moyennes, on a tendance à renoncer à la cimaise, ce qui permet d'exposer plus



Toledo Museum of Art. Reconstitution d'une colonnade du XII^e siècle, provenant du cloître Saint-Pons de Thomières. Cette colonnade forme l'un des côtés du cloître reconstitué du moyen âge

facilement les tableaux à hauteur de l'œil du public et d'obtenir un aspect du mur mieux accordé aux dimensions de la pièce.

LES BARRES DE PROTECTION

Pour tenir le public à distance des objets exposés, on s'est servi autrefois, dans une très large mesure, de barres de protection. Elles ont dû être supprimées depuis, dans la plupart des musées; l'efficacité de la protection qu'elles donnent et leur effet artistique sont, en effet, contestables.

Pour reprendre encore l'exemple du Louvre, l'usage des barres de protection y était jadis très répandu, mais leur aspect inesthétique en a amené la suppression au fur et à mesure des renouvellements du Musée. Elles ont, en effet, l'inconvénient d'empêcher le visiteur de s'approcher suffisamment du tableau et, quand la surveillance de gardiennage est assez soutenue pour le permettre, il y a intérêt à faciliter au

visiteur l'examen le plus commode possible des œuvres exposées.

Les barres de protection peuvent cependant avoir leur utilité quand elles sont utilisées sous forme de balustrade, à l'entrée des pièces où l'on présente des reconstitutions d'intérieurs; une barrière faisant saillie au dedans de la pièce permet au visiteur d'examiner à son aise les objets et leur disposition, sans être gêné par un gardien, dont la présence, en pareil cas, rappelle fâcheusement le visiteur à la réalité contemporaine, au lieu de le laisser dans l'atmosphère de l'époque qu'on a voulu évoquer.

LES PLINTHES

Les plinthes remplissent à peu près le même office que les barres de protection. On en trouve parfois de dimensions monstrueuses. Pour illustrer l'évolution du goût, à ce point de vue, il suffira de retracer quelques phases d'aménagement empruntées au Musée national de Stockholm. On avait autrefois, dans le département des arts décoratifs de ce musée, un passage médian et, sur les deux côtés, une suite de cabinets surélevés, auxquels le conservateur ou le gardien avait accès par deux gradins. Le public en était écarté, non seulement par ces gradins, mais aussi par des barres de protection. Cet arrangement, qui avait beaucoup d'incon-



Les reconstitutions architectoniques du Metropolitan Museum of Art. Les Cloîtres.

vénients, a disparu depuis une vingtaine d'années. On y a substitué des suites de compartiments aménagés dans la même grande salle, avec des cloisons installées entre les colonnes de marbre qui supportent le plafond. Dans les différents cabinets, les meubles sont placés sur des plinthes, qui suivent les murs ou qui supportent des meubles isolés. La plinthe, à laquelle on avait tout d'abord donné une hauteur de 14 centimètres, a été dernièrement réduite de moitié, en même temps que sa largeur était sensiblement diminuée. De cette manière, la plinthe s'avère suffisante au point de vue de la protection et elle a l'avantage de ne pas nuire à l'aspect de la salle. Les plinthes sont couvertes d'une toile, dont la couleur varie suivant le caractère des collections.

Le remplacement des barres de protection, dans le cas d'une salle de peinture, par des plinthes, peut présenter certains risques. Un essai de cet ordre, entrepris au Musée national de Stockholm, a occasionné un grave accident : un visiteur, en heurtant la plinthe, a détérioré une toile précieuse.

LES SOCLES

Les socles sont le complément naturel des sculptures. Il les élèvent à une hauteur convenable, les isolent et les mettent en valeur; il n'en demeure pas moins que des socles mal choisis ou accumulés d'une manière inesthétique, peuvent contribuer à l'impression triste que procure souvent un musée de sculpture.

Les socles sont, en général, exécutés en pierre ou en bois. Dans le cas de la pierre, c'est le marbre qui se prête le mieux à cette fonction. Mais d'autres pierres,



Les reconstitutions architectoniques au Pergamon-Museum de Berlin. Vue de la façade du temple.

certaines calcaires par exemple, peuvent également être utilisées. Il est souhaitable que les socles d'une salle soient d'un même type, taillés dans la même pierre ou, s'il s'agit de socles en bois, qu'ils soient peints dans la même couleur. Des socles en pierre, sauf naturellement pour les grandes et lourdes sculptures, sont aussi préférables dans les salles munies d'un carrelage, même s'il s'agit de sculptures de petit format. Comme exemple de cet arrangement, on peut mentionner l'ancien Musée Royal de Stockholm, qui a été remplacé par le Musée National. Aménagé dans une aile du château royal, le *Musée de Pierre*, ainsi qu'on l'appelait, était l'un des musées les plus anciens de l'Europe; il fut, en effet, ouvert au public en 1794.

Plus l'arrangement du musée aura un caractère définitif, plus aussi on s'efforcera d'avoir des socles en pierre pour supporter les sculptures. Les socles en bois, au contraire, conviennent à des arrangements d'un caractère provisoire, ainsi qu'à des sculptures plus légères. Dans ce dernier cas on peut, pour éviter des accidents, visser le socle au plancher.

Pour des expositions temporaires de sculptures ne dépassant pas une certaine grandeur, on peut construire des socles en briques assemblées, dans le nombre et de la manière qui conviendront à chaque cas particulier. On peut envelopper les briques d'un papier d'emballage de couleur appropriée.

Les dimensions et le profil des socles sont des facteurs très importants. Les premières sont étroitement conditionnées aux proportions de la sculpture. Un exemple illustrera la façon dont une sculpture peut être altérée dans son aspect par les dimensions malencontreuses d'un socle. Le Musée National de Stockholm



Pergamon-Museum de Berlin. Les reconstitutions de la salle de Milet.

possède dans ses collections une tête monumentale du roi Gustave III de Suède, exécutée en 1792 par le plus grand sculpteur de la Suède, Johan Tobias Sergel, pour les obsèques solennelles du monarque. Cette tête était autrefois exposée sur un socle de pierre, datant du siècle dernier, et dont les dimensions n'étaient pas satisfaisantes. Il était trop bas et trop étroit. En s'appuyant sur des projets de Sergel pour le monument funéraire dans le *Castrum Doloris* du roi Gustave, documents conservés dans le cabinet d'estampes du Musée National, on a établi les mesures et le profil du socle sur lequel le buste est actuellement placé. Cette œuvre semble avoir, dès lors, retrouvé l'effet voulu par l'artiste.

Pour éviter la formation des fissures, le socle peut être exécuté en contre-plaqué sur une charpente en bois.

D'une façon générale on préférera, chaque fois que cela est possible, les socles exécutés dans une matière à son état naturel : bois ou pierre.

Quant à la forme des socles, on se trouve en présence de deux écoles différentes. Les partisans de la première les veulent dans un style historique prononcé; les autres tiennent à les avoir dépourvus de tout style, aussi simples, aussi fonctionnels que possible. Dans le premier cas, l'idéal serait certainement que le socle fût choisi par le sculpteur lui-même, ou qu'il soit tout au moins de la même époque. Si l'on ne dispose pas de socles originaux, on peut les construire dans le style désiré. On trouve aussi des exemples d'un genre mixte : socles modernes décorés d'une ornementation ancienne.

Les partisans du socle le plus simple possible gagnent certainement du terrain. Le Musée d'Extrême-Orient de Stockholm offre à cet égard une illustration très



Vorderasiatisches Museum de Berlin. Reconstitution de la porte d'Ishtar de Babylone.

complète de ce système. Le créateur du matériel d'exposition, le D^r Nils Palmgren, a conçu l'aménagement de ce musée d'après un vaste programme clair et logique. Craignant de fatiguer le visiteur, il a cherché à obtenir un rythme vivant entre les vitrines et les objets placés sur des socles ou sur des consoles faisant saillie sur la paroi. Les premières sont placées perpendiculairement au mur et coupent la vue d'une manière agréable. Les socles sont réduits à une dimension minima, mais gardent le caractère d'une extrême solidité. Une galerie tournante du même musée n'est ornée que d'une suite de socles en bois, peints en noir comme les précédents et supportant des pièces rares en bronze. Dans le même musée on trouve un système de socle en bois, muni d'un mécanisme qui en facilite le déplacement. Ordinairement il repose directement sur la base de ses quatre faces, mais si l'on veut le déplacer, on introduit, dans un trou aménagé à cet effet, une manivelle qui, manœuvrée, fait descendre dans l'intérieur quatre roues; celles-ci sont fixées à des dispositifs qu'on peut redresser ou plier avec la manivelle. Dans le premier cas, les tiges des roues étant verticales, le socle repose sur les quatre roues. Dans le second cas, les tiges étant repliées, les roues sont rentrées dans l'intérieur du socle, et celui-ci est immobilisé sur place.

On a fait observer que les socles placés au centre des pièces ne sont pas exempts d'inconvénients : s'ils sont trop bas, on risque de heurter la statue; s'ils sont trop hauts, leur effet esthétique peut être malencontreux.



Les reconstitutions du Vorderasiatisches Museum de Berlin. A droite : La porte d'Ishtar ; au centre : Fronton de la salle du Trône de Babylone ; à gauche : façade provenant d'Assur.

Pour le déplacement des grandes sculptures et des socles en pierre, il existe différents appareils utilisés dans la construction des bâtiments et dont il a été question au Chapitre II b. Pour le Musée National de Stockholm, on a construit un camion, dont un côté peut être abaissé au niveau du parquet et relevé ensuite, au moyen d'une manivelle, tout en gardant la position horizontale.

LES VITRINES

La question la plus complexe, dans le matériel d'exposition des musées, est celle des vitrines. Rien ne peut nuire davantage à l'aspect d'une salle de musée, rien ne peut fatiguer autant que des vitrines laides et mal appropriées à leur

destination. En revanche, un arrangement de vitrine rationnel et de bon goût, peut créer un sentiment de bien-être chez le visiteur, éveiller un intérêt pour des œuvres d'art qui, exposées d'une manière moins heureuse, n'auraient pas pu retenir l'attention. Les progrès de la technique ont pu servir à créer des effets de

beauté nouveaux et inattendus. Un nouveau type de vitrine peut devenir, comme un nouvel instrument, le porteur d'une nouvelle nuance dans le vaste et riche orchestre qu'est un musée. Toute innovation apportée dans ce domaine n'est pas digne d'être imitée, bien entendu, mais il vaut la peine d'étudier les essais et les nouvelles conceptions dont on trouve l'application dans les différents musées.

Dans cet ordre d'accessoires, les inventions abondent. La simple lecture des brevets d'invention accordés dans les différents pays, serait la besogne d'une année, et l'étude de leur application dans les musées, la tâche d'une autre année, sans doute. Il est donc indispensable de résumer simplement dans ses traits essentiels l'évolution des principes qui ont dicté la construction et l'aménagement des vitrines et de dégager quelques-uns des problèmes que posent cette construction et cet aménagement.

On peut diviser les vitrines d'après leur disposition dans les salles, en trois types : 1° les vitrines isolées; 2° les vitrines adossées au mur; 3° les vitrines aménagées dans le mur même.

Ces différents types répondent à des buts différents, mais, tandis qu'on peut se servir de vitrines murales ou aménagées dans le mur même, dans une très grande mesure, sans nuire à l'impression globale de la salle, on doit faire usage des vitrines isolées avec la plus grande prudence, si l'on ne veut pas créer une impression inconfortable et fatigante.

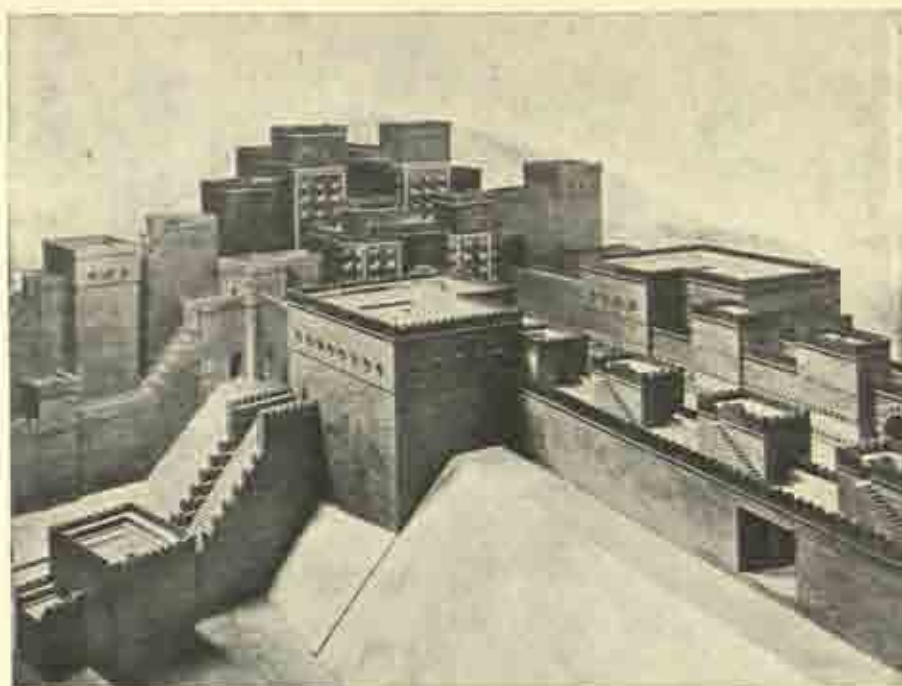
Les proportions défectueuses des vitrines sont une des causes principales de la fatigue des visiteurs. La question a été étudiée en 1918 par M. Benjamin Ives Gilman qui, à l'aide d'une série de photographies extrêmement instructives, indiquait comment l'examen d'un objet placé dans une vitrine trop basse, trop haute, trop large ou trop profonde, crée une fatigue

Coupe d'une vitrine murale à rayons de différentes profondeurs permettant la distribution de la lumière aux différentes hauteurs.

inévitabile chez les visiteurs. Il fixait également les mesures que son expérience lui avait permis de déterminer pour la hauteur, la largeur et la profondeur des vitrines. Récemment Mr. James F. McCabe est revenu sur la question et a conclu à certaines normes : le visiteur ne peut, par exemple, éviter une certaine fatigue si la partie centrale des vitrines ne se trouve pas approximativement à 152 centimètres du sol, ce qui correspond au niveau des yeux d'un adulte de taille moyenne. Il résulte de ces expériences que le rayon du bas devrait être à 90 centimètres du sol et que la vitrine devrait mesurer, à partir de ce point, 100 centimètres de hauteur, 75 centimètres de profondeur sur 150 centimètres de longueur; ces proportions donnent une stabilité suffisante, tout en permettant au visiteur d'examiner avec le minimum d'effort les spécimens exposés. (Voir l'étude publiée à ce sujet



Les reconstitutions du Vorderasiatisches Museum de Berlin. L'allée de la Procession de Babylone.



Vorderasiatisches Museum de Berlin.
Maquette de la Porte d'Ishtar de Babylone, exposée à côté d'éléments reconstitués.

dans *Museum*, vol. 19.) Si l'on compare les conclusions de ces deux études, on trouve, pour ne prendre qu'un seul exemple, que Gilman propose une hauteur minimum de l'objet à 105 centimètres du sol, tandis que M. McCabe se contente d'une distance de 90 centimètres. A vrai dire, les besoins des visiteurs varient beaucoup selon leur taille et leur vue, et l'on sera souvent obligé, pour des raisons budgétaires, de se baser sur les dimensions des modèles de fabrication courante.

Un système qui permettrait d'adapter les vitrines à la taille de chacun, consisterait à introduire dans la base du meuble un mécanisme qui permet de hausser et de baisser le tout à l'aide d'un bouton tournant. Peut-être cet arrangement a-t-il déjà été tenté, mais, en tous cas, pour des vitrines horizontales, il pourrait rendre des services considérables.

Toutefois, la fatigue des visiteurs n'est pas due seulement à la difficulté d'examiner le contenu d'une vitrine, mais aussi à l'aspect même d'une salle encombrée de vitrines. On peut chercher à obtenir un effet esthétique avec des vitrines isolées, soit en essayant de les rendre aussi peu visibles que possible; soit en établissant leur profil et leurs proportions de manière à leur donner un aspect aussi agréable que possible.

Dans le cas des vitrines entièrement en verre (jointure des glaces en biseau), la grande difficulté est de créer un dispositif pratique pour les ouvrir. Ce problème se trouve résolu dans les vitrines employées à la *Freer Art Gallery* de Washing-



Reconstitution du Fronton de Gorgo au Musée de Corfou (Grèce).

ton. En tournant une manivelle, on fait descendre les éléments du bâti dans l'intérieur des pieds.

Si les vitrines sont traitées comme des meubles d'exposition, elles doivent être uniformes pour ne pas nuire à l'aspect global de la salle. Une solution très rationnelle du problème est réalisée dans les vitrines du Musée des Arts décoratifs de Copenhague dessinées par l'architecte du musée, M. K. Klint. Pour les vitrines horizontales, il a conçu un arrangement très pratique, qui permet de modifier aisément la hauteur de la boîte reposant sur la table. Les côtés de la vitrine sont assez bas, mais on peut en augmenter la hauteur en posant sous le premier cadre un autre cadre naturellement sans verre.

Quant à la matière des châssis, les vitrines du Musée de Copenhague, par exemple, sont en teck, bois extrêmement dur, qui peut être travaillé avec une exactitude rigoureuse. De nos jours, le métal gagne du terrain dans la construction des vitrines. Si l'on généralise l'emploi des châssis métalliques, on obtient un effet de modernisme très accentué. Un exemple très intéressant en est fourni par le Kunstgewerbemuseum de Cologne, réorganisé par le Dr. With.

La question se posera toujours de savoir s'il faut construire les vitrines isolées, de telle manière que les objets du fond de la salle soient visibles concurremment au contenu de la vitrine, ou si l'on doit avoir pour chaque objet un fond qui l'isole.

La forme la plus commune de la vitrine placée contre le mur, est celle du placard mobile. Au point de vue esthétique, ces meubles sont préférables aux vitrines isolées. Mais, à un autre point de vue, elles ont un désavantage; l'éclairage y est souvent bien inférieur à celui des vitrines isolées. Il est très difficile d'éviter



Les reconstitutions d'intérieurs au Pennsylvania Museum of Art.

les reflets des glaces et le visiteur fait facilement ombre sur l'objet qu'il veut regarder. C'est, en outre, principalement ce genre de vitrine qui a nécessité l'éclairage intérieur, — naturel ou artificiel, — du contenu. Si jusqu'ici cet éclairage a été relativement peu employé, on s'achemine certainement, à l'heure actuelle, vers un emploi plus étendu de l'électricité et d'un aménagement spécial de la lumière du jour dans les vitrines. L'ensemble du problème des phénomènes de réflexion sur les glaces des vitrines ou sur les verres protecteurs des tableaux a fait l'objet d'une étude détaillée entreprise par l'Office International des Musées et qui a paru au volume 27-28 de sa revue *Museion*.

On peut citer, à cet égard, le système d'éclairage appliqué aux vitrines du Musée d'Extrême-Orient de Stockholm. Ces vitrines sont assez peu profondes et la lumière placée en haut, doit passer à travers les verres qui composent les deux étages de la vitrine, pour éclairer les objets placés en bas. Or, grâce à la qualité du matériel, même les objets placés à l'étage inférieur de la vitrine sont encore suffisamment éclairés.

L'éclairage artificiel donne peut-être des effets encore plus heureux quand on l'introduit dans des vitrines aménagées dans le mur même, surtout si ces vitrines couvrent toute la longueur d'un mur ou de plusieurs murs d'une salle. Un exemple de cet arrangement se trouve au Musée Thaulow, à Kiel, dans le cabinet d'argenterie. On peut obtenir un effet plus délicat en tendant une étoffe blanche entre la vitrine et la source lumineuse. Le bord supérieur de la glace de la vitrine ne doit, dans ce cas, pas être placé plus haut que 170 centimètres, de manière que



Pennsylvania Museum of Art. Chambre provenant de Derby House, Salem, Massachusetts, 1799.

la toile blanche soit cachée pour le spectateur. Des vitrines ont été exécutées récemment d'après ce principe, à une exposition d'artisanat, tenue à Stockholm.

Un des avantages de cette disposition des éclairages réside dans l'impression reposante que donne l'obscurité relative de la partie médiane de la salle, alors que la vie se développe derrière les glaces des vitrines. Ce mode d'exposition convient surtout à des objets sensibles à la lumière du jour, aux textiles en particulier. Ce facteur est d'une grande importance principalement dans le cas des costumes, dont la détérioration s'accélère quand ils subissent d'une manière permanente l'influence de la lumière du jour. C'est dire que la lumière électrique bien employée permet la création de salles d'exposition de premier ordre. On en conclut également que le musée moderne a beaucoup à apprendre de la technique d'exposition telle qu'elle est appliquée dans la réclame lumineuse et dans les vitrines des magasins. En effet, le commerçant et le conservateur travaillent, dans une certaine mesure, pour un même but, qui consiste à capter l'attention des passants en présentant de la manière la plus heureuse les objets qu'ils veulent faire valoir. Le commerçant a déjà compris depuis longtemps qu'il est préférable d'isoler le plus possible un objet précieux, qu'il vaut mieux montrer peu d'objets dont chacun se détache clairement, plutôt qu'un grand nombre de spécimens qui sollicitent tous à la fois l'attention du spectateur.

Il y a lieu de croire que des relations plus profitables encore pourraient s'établir, à l'avenir, entre ces deux mondes si différents, du commerce et des musées.

Le domaine où le conservateur se rapproche le plus du terrain du commerçant



Metropolitan Museum of Art.
Collection Morgan. Boiserie provenant d'un salon français de 1740 environ.

est celui de la salle d'expositions temporaires. Cette salle offre au musée de précieuses possibilités pour des essais de présentations nouvelles des différents objets. Ces expériences peuvent être d'autant plus variées que le matériel d'exposition est ici moins coûteux que dans le cas de l'exposition permanente. On peut, par exemple, utiliser des paravents, comme dans les salles du *Künstlerhaus* à Hambourg, ou dans le local d'expositions temporaires du Musée National de Stockholm; dans ce dernier cas, le plafond de ladite salle est soutenu par des colonnes de marbre; on a confectionné des cloisons mobiles très solides, proportionnées à la distance des colonnes. Ces cloisons sont construites de manière à pouvoir être placées isolément ou par deux, dos à dos, entre les colonnes. Avec ce dernier système, on peut, en retournant les cloisons, changer très rapidement une exposition, contre une autre, préparée sur l'autre face des cloisons. Si, pour telle ou telle raison, on doit disposer d'espaces libres, on peut retirer toutes ces cloisons.

Dans la salle du moyen âge du Musée des Arts décoratifs d'Oslo, on a construit des vitrines d'essai, pour faire des expériences en vue du futur remaniement du musée. Le problème consistait à trouver une forme de vitrine qui permit le placement des objets, des meubles, des tapis, etc., ainsi que des objets plus petits, de manière à obtenir l'effet le plus heureux et le plus reposant. On désirait, en même temps, réduire l'éclairage trop violent de cet étage du musée et trouver un mode pratique d'éclairage artificiel. On en est arrivé à aménager des vitrines sur les côtés des fenêtres, en combinaison avec une cloison de verre opaque, au-dessus



Philadelphia Museum of Art.
Reconstitution d'un salon Louis XVI provenant de l'Hôtel Letailier (Rue Royale, à Paris).

des vitrines. La lumière indirecte est donnée par des lampes alternativement bleues et jaunes. Par le moyen de réflecteurs, on a obtenu des effets d'ombre dans la vitrine même.

L'année dernière déjà, on a créé, au Musée Nordique de Stockholm, d'après des principes analogues à ceux qu'avait suivis l'architecte de l'exposition de l'artisanat citée plus haut, une galerie de costumes. Les vitrines sont placées sur les deux côtés d'un passage sombre, dont elles sont séparées par des parois en verre, au-dessus desquelles sont placées des lampes électriques éclairant les vitrines. L'accès aux vitrines, pour les besoins du service, est ménagé sur les côtés des vitrines.

Mais on peut également recourir à la lumière naturelle pour obtenir des effets



City Art Museum of Saint-Louis. Ensemble de mobilier de la première moitié du XVIII^e siècle montrant l'adaptation coloniale du style anglais de l'époque de la Reine Anne

du même ordre. Au Musée National de Stockholm, par exemple, dans quelques cabinets, on a utilisé les fenêtres, placées à une hauteur de deux mètres, pour construire, dans l'embrasure, des rayons sur lesquels sont placées des terres cuites et d'autres petites sculptures. Ces rayons sont protégés par une glace fixée au mur aux deux extrémités. Le rayon se trouve à une hauteur de 109 centimètres. Sur le rebord de la fenêtre sont fixées deux tringles de fer, qui supportent une planche de bois, vernie en blanc, sur une des faces. Si la planche est disposée à l'angle voulu, on obtient un éclairage particulièrement favorable pour les sculptures.

Si l'on veut avoir la possibilité d'examiner les sculptures de tous les côtés, on peut les placer sur des socles bas et cylindriques, dont la partie inférieure est fixe, tandis que la partie supérieure peut pivoter sur un axe. Si le musée est éclairé le soir, le même réflecteur de bois peut être dirigé de telle manière que la lampe électrique du plafond éclairera le contenu de la vitrine. Si l'on préfère installer un éclairage artificiel de la vitrine, on peut placer les lampes sur le rebord de la fenêtre. Dans ce cas, les réflecteurs remplissent le même office que pour la lumière du jour. Il s'est avéré préférable de peindre ces planches en blanc luisant plutôt que de les munir de glaces, qui donnent une lumière plus faible et plus inégale.

Grâce à cet arrangement, les parties souvent inutilisées qui se trouvent au-dessous de fenêtres élevées, peuvent être mises à profit d'une manière efficace et heureuse. Ce système peut constituer même une raison de plus pour placer les fenêtres assez haut dans une salle d'exposition. La première raison, soit dit en



Le Musée Schubert à Vienne. Simple groupement des souvenirs de l'artiste et de son époque.

passant, qui permet de préconiser un tel aménagement, est que, de cette manière, le public ne peut regarder au dehors; c'est là un avantage décisif pour un musée, qui ne peut ni ne prétend faire concurrence à l'eau étincelante, à la verdure fraîche d'un parc ou aux nuages blancs d'un ciel d'été. Le visiteur sollicité par un tel spectacle sera beaucoup plus rapidement pris par la fatigue du musée et ne demandera plus qu'à s'éloigner de tous ces objets inanimés.

Au Musée ethnographique de Hambourg, on a mis à profit l'espace situé au-dessous des fenêtres en y plaçant des pupitres-vitrines à contre-jour; ce meuble, placé devant la fenêtre, repose sur un socle servant de placard; il occupe presque toute la largeur de l'embrasure, soit 2 m. 50 de large sur 0 m. 70 en profondeur. Le fond du pupitre, les côtés, ainsi que la partie antérieure (de 0 m. 13 de haut) et la partie postérieure (de 0 m. 20 de haut) sont en tôle de fer. Les essais que l'on a tentés en remplaçant la partie antérieure opaque par une glace transparente, qui permet de voir les objets de profil, n'ont pas été poursuivis car, suivant le lieu d'où l'on examine les objets, ceux-ci se trouvent coupés par la barre qui joint la glace du panneau à la glace antérieure. L'utilisation d'un verre courbe unissant ces deux parties sans ligne brisée, déformait en revanche les objets, et cela de façon particulièrement gênante, du fait que de tels meubles abritent en général des objets de très petite dimension. Pour éviter le reflet de la fenêtre sur la glace du pupitre, on a incliné le verre jusqu'à obtenir un angle (30° environ) qui reportât l'image de la vitre au-dessous du niveau des yeux du spectateur. Pour éviter les reflets des parties latérales de la « cabine » (lorsqu'il s'agit d'une salle divisée en cabines par le moyen de vitrines placées à angle droit de chaque côté des fenêtres) ainsi que les reflets des spectateurs eux-mêmes, et, d'autre part, pour



Reconstitution d'un intérieur au Museum für Völkerkunde de Vienne.

éclairer l'angle obscur à l'intérieur du pupitre, situé du côté de la fenêtre, on a inséré un verre dépoli, incliné, qui joint la partie postérieure du pupitre à la glace supérieure; ce verre dépoli reçoit ainsi tout le jour de la fenêtre.

Il va sans dire que les principes de la construction des vitrines varieront suivant le genre d'objets à exposer.

Les miniatures, par exemple, sont des objets des plus délicats et des plus difficiles à exposer d'une manière qui en même temps les protège et les rende facilement accessibles pour le spectateur. Une très grande collection de tels spécimens, la collection Wicander, léguée au Musée National de Stockholm, a obligé celui-ci, il y a quelques années, à trouver une solution rationnelle pour l'exposition de cet ensemble. L'importance numérique de cette donation (1.656 numéros) et sa très haute valeur (1.200.000 cour. suéd.) posaient de très hautes exigences sous le rapport de la qualité du matériel d'exposition. La solution du problème, due à l'architecte Otar L. Hökerberg, peut, à plusieurs points de vue, servir d'exemple dans les cas analogues. Les vitrines affectent la forme d'un triptyque ouvert. Quand la vitrine est ouverte, elle montre une partie centrale plus grande et deux volets latéraux. Derrière ces volets s'en trouveront deux autres, de chaque côté; en tirant une poignée on peut les faire sortir de l'intérieur de la vitrine. La vitrine du milieu a, en plus de ces six volets, un tiroir qui peut aussi être utilisé pour exposer des miniatures, sous un verre fixé au fond du casier. Les vitrines de côté ont des abattants qui couvrent aussi des tiroirs construits de la même façon et réservés à la collection d'étude. Tous les verres des volets sont fixés dans un



Pennsylvania Museum of Art, Chambre provenant de Derby House, Salem, Massachusetts, 1799.



Musée en plein air de Lyngby, près Copenhague. Vue d'un intérieur.

châssis qui empêche la poussière d'entrer dans la vitrine.

La vitrine de fenêtre a une construction toute différente. Quand elles ne sont pas exposées, les miniatures sont protégées par des rideaux de cuir. Pour améliorer l'éclairage, on a placé des réflecteurs du même modèle que ceux décrits plus haut. Enfin, de petites vitrines isolées ont été construites pour des manuscrits enluminés. Toutes les vitrines sont exécutées en acajou de Honduras.

Un autre type de vitrine spéciale, qui peut être mentionné ici, a été construit pour une collection, qui se compose de 4.000 fragments de verre de la Syrie et de l'Égypte, du VIII^e siècle jusqu'au XIV^e siècle et trouvés à Fustat. La quantité énorme d'objets et leur caractère fragmentaire nécessitaient une solution particulière. Les fragments de verre sont répartis dans le casier supérieur et dans les tiroirs latéraux et sont disposés en groupes d'après la forme des éclats. Chacun d'eux a été fixé par des épingles. Les différents groupes sont circonscrits par des ganses de soie blanche. Avec un matériel fragmentaire de cette espèce, on a obtenu ainsi des effets intéressants, et cette petite vitrine est devenue très populaire chez les visiteurs du Musée National.

Pour l'exposition des gravures et des dessins, on utilise des armoires dont les portes sont munies de panneaux à double fond démontables.

L'exposition des peintures chinoises ou japonaises exige des dispositifs particuliers. (Voir la *Notice 1* à la fin du chapitre.) Il en est de même pour les objets d'art chinois ou japonais. (Voir la *Notice 2*.)

Pour l'exposition des monnaies et médailles, la clarté est la première condition.



Musée en plein air de Lyngby, près Copenhague. Vue d'un intérieur.

On peut y atteindre en les plaçant en rangées; dans une direction donnée, la rangée suivra les valeurs, et dans l'autre les règnes. On trouve ce système employé dans le Musée des Antiquités Nationales de Stockholm. Mr. H. S. Brode, Curator of the *Whitman Museum* (U. S. A.), propose un dispositif construit à l'aide de plusieurs cadres indépendants.

Au sujet de l'exposition des cartes topographiques, qui prend une certaine place, en particulier dans les musées ethnographiques, on consultera la *Notice 3* à la fin du chapitre.

L'exposition des tissus, qui exige des dispositifs particuliers, pour en obtenir la conservation et permettre une consultation aisée, fait l'objet d'une notice spéciale à la fin du présent chapitre (*Notice 4*).

LES MANNEQUINS

On peut citer, en ce qui concerne le mode d'exposition des mannequins, le cas du Musée Nordique qui a subi, dans ce domaine, une évolution analogue à celle de plusieurs autres collections. Au début, le musée faisant modeler par un artiste des têtes d'après nature, on donnait au mannequin une attitude simulant la vie et on le plaçait dans un intérieur de ferme ou dans un paysage nordique. Le goût moderne se refuse à une telle présentation qui rappelle par trop les musées de cire. Aussi a-t-on adopté des mannequins modernes, en suivant les principes que voici :



Musée d'Art National de Bucarest.
Exemple de reconstitution architectonique à l'intérieur d'un Musée.

Le Musée Nordique a expérimenté depuis des années pour la présentation de ses costumes différents types de mannequins. Ayant toujours visé à des solutions économiques, il n'a jamais essayé de copier directement les luxueuses poupées de cire ou de papier mâché employées dans les grands magasins. A l'exception de celles-ci, tous les modèles à corps d'osier ou bustes de couturières ont été essayés, de même que les poupées de toile bourrées de paille ou de son. Tous ces mannequins présentent le même défaut de n'être pas réglables et de ne pouvoir, par conséquent, s'adapter à divers costumes. C'est alors que fut conçue, par Mme Gerda Cederblom, directrice de la section des costumes populaires au Musée Nordique, l'idée du mannequin à traverses de bois mobiles et réglables, que les essais de ces dernières années ont amélioré et développé.

Le pied des mannequins de femme est en fer et supporte l'axe métallique sur lequel s'emboîte une tige creuse, réglable au moyen d'une vis. Cette tige creuse est fixée à la planchette qui constitue les épaules. La hauteur du corps peut donc être arrêtée une fois l'habillement terminé, ce qui est un notable avantage. Les mesures de la carcasse en bois sont calculées d'après des proportions normales, mais peuvent et doivent être modifiées selon le costume. Il y a lieu de tenir compte de la largeur d'épaules (que la largeur du pied métallique ne doit pas excéder), du tour de poitrine, du tour de taille et des hanches. Les planchettes, fixées à la hauteur convenable, sont donc clouées sur des tiges de bois, tout en prenant bien entendu, en considération le style du costume; elles sont destinées à rappeler le maintien ferme du corset; celles des hanches remplacent les paniers



Musée en plein air de Lyngby. A gauche, maison de pêcheurs de l'île Fanø ;
à droite, cabane de pêcheurs de la côte occidentale du Jutland.

du XVIII^e siècle, et même les tournures, jusqu'à un certain point; pour la mode « empire », les planchettes de la taille doivent être placées plus haut. Il reste ensuite à tendre la toile sur la carcasse en bois et à la clouer sur les planchettes. Le rembourrage vient ensuite pour donner au cou son inclinaison, adoucir les épaules, former le buste et les omoplates. Ce rembourrage s'effectue à l'aide d'ouate et d'une toile de tapissier prise en biais, que l'on tend fortement et que l'on coud de chaque côté. Une jupe en toile de sac bourrée d'un peu d'ouate sur les hanches et au bas des reins, complète la silhouette. Pour les costumes plus précieux, il est recommandé de tendre à l'encolure un peu de shantung ou autre étoffe de même genre, de la couleur de la peau. Les manches du costume se bourrent aisément avec du papier de soie.

Les mannequins d'homme ont, quant à l'essentiel, la même structure que ceux des femmes; c'est la même plate-forme de fer qui sert de pied, avec la différence que l'axe de soutien part du bord de la plaque et non de son centre, de manière à rendre indépendante la planchette des hanches; celle de la taille peut se démonter, ce qui permet de passer les pantalons sans les abîmer. La prise de mesures, l'adaptation des planchettes et la pose de la toile se font suivant les mêmes principes que pour les mannequins de femme. Un rembourrage un peu plus fort doit seulement marquer les omoplates et, au besoin, le ventre. Les jambes sont ordinairement exécutées en une doublure quelconque.

Quand le tout est cousu, les jambes sont bourrées de copeaux et fixées au corps.

Leur forme peut aisément être améliorée à l'aide d'un peu d'ouate et de bandes de gaze. On peut simplifier cette fabrication en employant du carton pâte jusqu'aux genoux, mais le résultat est moins heureux. Les pieds de carton placés dans les soulers sous les plis des jupes sont, par contre, d'un effet très satisfaisant. Les mannequins d'enfant se font suivant le même principe. Deux planchettes, plus les épaules, suffisent en général.

Ces mannequins sont particulièrement utilisables à cause de leur mobilité et de leur pouvoir d'adaptation. Ils donnent aux vêtements un support ferme, quoique moelleux, et non pas l'aspect rigide comme le plâtre par exemple. Ils réclament toutefois d'assez grands soins, non seulement lors de l'adaptation, mais même au moment de la pose du costume sur la carcasse.

On peut comparer à ces mannequins du Musée Nordique l'arrangement d'un costume de mariée au Musée de Malmö, où l'on a placé le voile, qui certainement constitue une partie importante du costume, au-dessus de la tête, qui n'est pas figurée. Dans le même musée, on a, exceptionnellement, exposé un costume sur un mannequin d'époque. Il existe enfin un moyen de faire vivre les costumes anciens, qui doit être séduisant, mais qui comporte certainement des dangers, c'est de les présenter sur les mannequins vivants. Cette méthode a été employée par le *Kölnerischer Kunstgewerbeverein*, lors d'une exposition ayant pour thème « *Modenschau vom Rococo zum Jugendstil* », présentée dans le *Kunstgewerbemuseum* de Cologne. On a eu recours au même principe à la section d'art populaire du Musée Benaki d'Athènes pour la présentation des costumes d'époque.

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid, par le Dr. Axel GAUVIN, Directeur général du Musée National de Stockholm.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART



LOAN EXHIBITION OF
CZECHO-SLOVAK
TEXTILES AND
CERAMICS



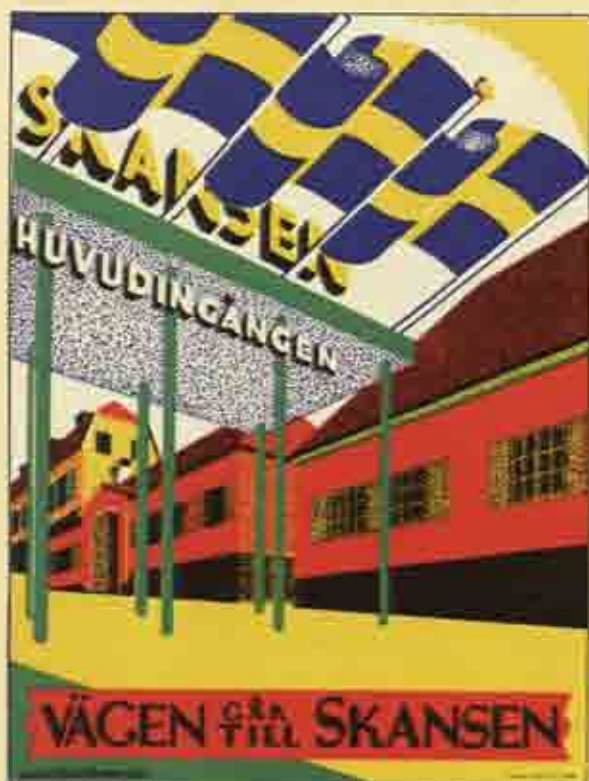
DECEMBER 7 - JANUARY 6
MCMXXVII - MCMXXVIII



Daumier

ORANGERIE DES TUILERIES
ET BIBLIOTHEQUE NATIONALE

MARS - MAI 1934
TOUS LES JOURS DE 10 A 17 HEURES



AU MUSÉE DE L'ORANGERIE
DES TUILERIES

Renoir

JUIN - NOVEMBRE
TOUS LES JOURS DE 10 A 18 H³⁰

APPENDICE DU CHAPITRE XI

Notice 1. — Dans les musées du Japon la peinture japonaise n'est pas accrochée directement sur le mur, à la manière européenne; elle est toujours gardée dans des vitrines, en raison de la très grande humidité de l'air et du caractère très délicat de ces peintures.

Pour éviter les réflexions de la paroi opposée, on a essayé d'incliner le verre en avant, mais on a constaté qu'un phénomène non pas physique, mais psychologique, obligeait à abandonner ce système: les peintures exposées derrière une glace inclinée en avant apparaissent inclinées en arrière. On a obtenu, en revanche, des résultats tout à fait satisfaisants en plaçant une série continue de glaces verticales, mais en zig-zag, à raison d'un angle de 45° par rapport à la paroi, ce qui donne la disposition d'un paravent dont les fenillets seraient à angle droit les uns par rapport aux autres. Cependant, ce dispositif n'éliminant pas tous les reflets, on dut placer un écran, perpendiculaire à la paroi et venant s'articuler dans chacun des angles concaves du zig-zag. Ce système élimine les reflets gênants.

Les peintures chinoises en rouleaux sont fréquemment présentées dans des vitrines basses, à glace horizontale ou légèrement inclinée en forme de pupitre. Ce mode de présentation qui peut s'admettre pour des objets ou peintures de petites dimensions, n'est pas pratique quand il s'agit d'œuvres de plus grandes dimensions que l'on doit pouvoir examiner aussi bien dans leur aspect d'ensemble que dans le détail. Pour exposer un certain nombre de spécimens de peintures chinoises, le Musée des Beaux-Arts de Boston a procédé à l'installation de vitrines d'un modèle spécial et de proportions appropriées aux œuvres. La salle affectée à ces œuvres mesurait 11,30 × 8,25. On ne pouvait songer à y placer des vitrines mobiles séparées les unes des autres, du moment que certaines œuvres exigeaient une longueur de déploiement couvrant presque la plus grande longueur de la paroi. On ne pouvait davantage adopter le système des portes à gonds, qui limitent nécessairement l'espace disponible et exigent des cadres d'une certaine épaisseur. Les portes glissantes comportent les mêmes inconvénients: elles alourdissent le bâti et laissent trop facilement pénétrer la poussière.

L'innovation adoptée dans le cas étudié a consisté à construire des vitrines dont le verre et le bâti de support restent fixes tandis que le châssis sur lequel sont posés les rouleaux est mobile. Le fond de chaque vitrine est monté sur charnières à la base, ce qui permet de pratiquer une ouverture suffisamment large à la partie supérieure, pour pouvoir monter ou descendre les châssis de support. Le châssis se meut à l'aide de câbles montés sur poulies et munis de contre-poids.

Le bâti des vitrines est en métal et la base est fixée au mur à hauteur de 1 mètre au-dessus du sol. La plus longue vitrine, par exemple, qui mesure 11 m. 10 de long, 1 m. 075 de haut et 0 m. 25 de profondeur, se compose de trois vitres antérieures, séparées par d'étroites bandes de métal, verticales, de 0 m. 03 de section, qui ne gênent pas la vision des objets. Des consoles de bois, peu apparentes, soutiennent l'ensemble du meuble.

On s'est efforcé d'obtenir ainsi un aspect aussi sobre que possible en reportant à l'arrière des vitrines tout le mécanisme nécessaire à l'introduction des châssis de fond.

Etant donné que la nature de ces peintures est particulièrement brillante et le support très souple, le système de montage des rouleaux sur le châssis de fond doit

permettre d'obtenir une surface tout à fait plane. On fixe aux deux extrémités du rouleau, sur la partie non décorée, de larges bandes de toile, dépassant en haut et en bas, de manière à pouvoir clouer ces dépassants contre le châssis. Pour maintenir les longs bords du rouleau, on place des bandes de cellulose comme pour border le tableau et on fixe des punaises non pas contre les bandes, mais de manière à ce que la tête de la punaise presse sur la bande de cellulose et non directement sur le bord du rouleau.

Notice 2. — La forme rectiligne et angulaire des vitrines habituelles à châssis métallique, ne convient pas toujours à la mise en valeur des objets d'art japonais ou chinois. On préférera des châssis à sections arrondies; au point de vue esthétique, le bois se prête mieux à de telles installations, car on peut lui donner facilement un revêtement laqué. On fait actuellement des essais pour obtenir le même effet avec des châssis de métal.

Notice 3. — Les cartes topographiques jouent un rôle de première importance dans un Musée ethnographique. Quand il s'agit, en particulier d'indiquer non plus seulement le contenu d'une vitrine ou d'un ensemble de vitrines, mais les correspondances et filiations entre les diverses divisions d'une même salle ou même d'une section du musée, les étiquettes ou les notices ne suffisent plus : seules les cartes peuvent donner un aperçu d'ensemble. Mais l'espace manque toujours pour placer les cartes contre les parois. Aussi, a-t-on recours, par exemple, au Musée ethnographique de Hambourg à un meuble spécialement destiné à la présentation des cartes et à leur confrontation. Ce meuble, qui a la forme d'une armoire, est fermé, de la base au premier tiers, par une cloison de bois. C'est dans cette partie que sont logées les cartes, montées sur cadres à poignées et pouvant glisser verticalement dans des rainures pratiquées sur les deux faces latérales intérieures du meuble. On peut retirer à volonté l'une ou l'autre de ces cartes et, pour les comparaisons, en élever une jusqu'au second tiers et une autre jusqu'au troisième tiers de la hauteur, de façon à avoir la seconde au-dessus de la première, et à pouvoir les étudier simultanément.

Notice 4. — L'exposition des tissus pose toujours des problèmes assez délicats, en raison de la dimension et aussi de la fragilité des spécimens, qui ne permettent pas une présentation à l'air libre. Ils trouvent place, dans de bonnes conditions de conservation, à l'intérieur de vitrines, dont ils peuvent constituer le fond; mais encore faut-il que les objets exposés dans lesdites vitrines puissent s'harmoniser avec un fond ainsi conçu et que, d'autre part, les couleurs ne soient pas trop bruyantes, ni les motifs trop mouvementés. En règle générale, d'ailleurs, il ne s'agit pas d'exposer des pièces entières quand il s'agit de textiles dont les motifs se répètent régulièrement. En pareil cas, on roulera soigneusement le tissu sur un cylindre de carton et on laissera pendre l'extrémité à la longueur voulue. Ce système offre de plus l'avantage de conserver les textiles dans les meilleures conditions, surtout quand il s'agit d'étoffes peu souples, car il permet d'éviter les plis et les cassures. Pour les pièces de petites dimensions, pour celles en particulier dont la décoration constitue l'intérêt essentiel, on assujettira le tout sur un morceau de carton ou de contre-plaqué et on apposera un verre du côté tissu et du côté support. On pourra fixer un certain nombre de ces cadres sur un pied formant pivot; mais pour être maniable, ce système ne doit pas comporter de cadres trop importants; d'autre part, comme lesdits cadres ne se couvrent

pas complètement et qu'il reste toujours un certain angle libre entre chacun d'eux, la lumière pénètre toujours jusqu'au tissu et peut le détériorer.

En présence de ces considérations, le Musée d'ethnographie de Hambourg a recouru à un dispositif utilisé déjà au Musée nordique de Stockholm. Les cadres munis de glaces sur les deux faces, mesurent 1 m. 94 X 0 m. 86: ils sont pourvus d'anneaux sur le long côté, l'un près de l'angle supérieur, l'autre près de l'angle inférieur. Ces anneaux s'engagent dans des crochets fixés sur la partie antérieure d'une potence mobile sur roulettes. Plusieurs de ces cadres ainsi rattachés à une potence roulante peuvent être placés les uns à côté des autres, dans un coffre vertical, dont la profondeur est prévue de manière à ce que le cadre puisse s'y engager dans toute sa largeur. Lorsqu'on veut examiner l'un quelconque des spécimens, on retire le cadre voulu, au moyen d'un bouton placé à la partie antérieure du cadre, et l'on peut alors faire pivoter le cadre à volonté, puis le repousser à l'intérieur du meuble. Ce même système est, à l'heure actuelle, adopté par la plupart des grands musées.

Le *Textile Museum of the District of Columbia* a fait, sur le même sujet, un certain nombre d'expériences qui l'ont amené à formuler quelques principes, dont voici les principaux :

Les textiles ne doivent pas être fixés sur un fond d'étoffe, sauf en cas de nécessité et ils ne doivent jamais être collés sur quoi que ce soit, les pièces non doublées étant beaucoup plus faciles à conserver. Elles peuvent ainsi être roulées bien à plat, de façon à éviter les faux-plis. En effet, une doublure fait toujours des plis, ne pouvant s'adapter parfaitement au tissu, qu'on le conserve à plat ou roulé. La meilleure façon de conserver d'une façon économique de grandes pièces de tissus, est encore de les rouler. Les spécimens particulièrement fragiles pourront utilement être placés entre deux verres.

L'accès d'air chargé de poussières ne peut qu'être nuisible aux tissus.

Les meubles les plus pratiques pour conserver des tissus de petites dimensions consistent en une série de tiroirs dont le fond de toile est renforcé par des fils métalliques, rendus inattaquables à la rouille, grâce à un revêtement de « protectoid ». Ces tiroirs offrent une protection suffisante contre les poussières, tout en permettant d'exposer facilement de nombreux spécimens pour les visiteurs qui s'y intéressent particulièrement.

Les vitrines où des pièces sont exposées en permanence contiennent un bâti de forme pyramidale, recouvert d'un velours de ton neutre, sur lequel les tissus qu'on y assujettit — au moyen d'épingles — se détachent fort bien.

Le socle métallique sur lequel repose la vitrine est pourvu de tiroirs, dont les uns sont destinés à recevoir des étoffes roulées et les autres munis de plateaux construits spécialement pour la conservation d'objets longs et étroits.

L'une des extrémités de ces plateaux est fermée par un couvercle à charnières, en celluloid, assez élevé pour recevoir le rouleau, dont une partie est déployée sur le plateau, qui porte lui-même un couvercle de « protectoid ». En faisant les plateaux qui doivent se superposer, de plus en plus courts, avec le compartiment destiné au rouleau de moins en moins élevé, on arrive à placer plusieurs plateaux dans le même tiroir.

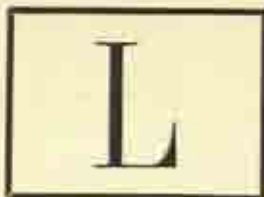
Les tapis sont exposés sur des barres, supportées par des consoles fixées aux parois: chaque pièce est roulée sur un bâton, la laine en dedans, et munie d'un numéro visible.

XII

NUMÉROTAGE ET ÉTIQUETAGE DES COLLECTIONS.

S O M M A I R E

NUMÉROTATION D'ENTRÉE ET NUMÉROTAGE SCIENTIFIQUE : Avantages et inconvénients de la numérotation unique, combinaison de la succession numérique et de l'ordre alphabétique; exemple de numérotation unique d'inventaire, avec indication chiffrée pour les nouvelles acquisitions; date et ordre d'entrée; possibilité de deux numérotations distinctes pour l'inventaire et pour le catalogue, ce dernier pouvant être simplifié et adapté aux nécessités de l'étiquetage. — MODE DE FIXATION OU D'INSCRIPTION du numéro d'inventaire suivant la nature des objets. — ÉTIQUETAGE A L'USAGE DU PUBLIC : a) *Tableaux* : étiquettes lisibles, mode de fixation et emplacement uniforme; le texte de l'étiquette : numéro, auteur, date, désignation du sujet; b) *Collections d'art décoratif, historique, folklorique, etc.* : considérations esthétiques et scientifiques; objets en vitrine, étiquetage général et numérotage individuel; étiquetage par rayons; indication d'origine sans désignation du sujet; matière et forme des étiquettes. — Objets en dehors des vitrines : étiquettes générales et individuelles; c) *L'étiquetage dans les collections purement scientifiques* : étiquettes explicatives. — FORMAT, COULEUR, MATIÈRE, FIXATION ET PRÉSENTATION des étiquettes; inscription sur carton, papier, métal ou celluloïd; choix des caractères; présentation des étiquetages explicatif, collectif, par vitrines ou par salles. — TOPOGRAPHIE DES SALLES : les méthodes d'orientation, et la distribution architectonique; plans sur guides, numérotation des salles, plans d'étages affichés, avec numéros et désignation des salles; mode d'étiquetage des salles; affichages mobiles pour les indications de salles d'études, vestiaires, etc. — AFFICHES ET MOYENS DE PROPAGANDE : projections, annonces, etc.



Le numérotage des objets dans les musées, ainsi que leur étiquetage, découlent du même principe : la nécessité de donner aux objets un signe spécial, qui permette de les classer, de les reconnaître ou de les faire reconnaître une fois pour toutes. Le numéro est le signe, dans sa forme la plus directe et la plus simple, l'étiquette est le signe parlant, explicatif, didactique. Le numéro est chose absolument nécessaire, l'étiquette, — quoique utile, désirable, — n'est pas toujours indispensable ; c'est, dans certains cas, une question de goût.

Aussi faudra-t-il, pour traiter cette matière, commencer par examiner les diverses questions qui concernent le numérotage.

Tout d'abord, une distinction primordiale s'impose : il y a le numérotage de l'objet à son entrée dans le musée, qui lui assigne sa place dans l'inventaire et qui, par là, l'estampille en quelque sorte, pour l'administration ; il y a d'autre part, le numérotage scientifique qui indique la place de l'objet dans le catalogue ; ce signe est destiné aux visiteurs, aux hommes de science.

Il se peut que ces deux numéros soient les mêmes : une telle méthode ne manque pas d'avantages ; elle est simple, exclut les erreurs, et — facteur de plus en plus apprécié, — elle réduit au minimum les détériorations matérielles ou esthétiques causées par les numéros fixés ou peints.

Si, toutefois, on examine de plus près cette première méthode, il apparaîtra que les difficultés qu'elle comporte ne sont pas moindres que ses avantages. Dans les galeries de tableaux et dans les petits musées d'autrefois, — collections qui ne se développaient guère, et dont les inventaires étaient les catalogues ou les catalogues n'étaient que des inventaires, le problème ne se posait pas. Il fallait s'estimer heureux déjà qu'il y eût des numéros ! Et de nos jours encore, le système persiste et se maintiendra pour les petites collections et les musées fermés, comme la *Collection Wallace*, de Londres, le *Musée Jacquemart-André*, de Paris, le *Mesdag*, de La Haye, et autres.

Mais les musées qui se développent éprouvent des difficultés dans l'application de cette numérotation unique. Même si l'on a le privilège — et l'expérience des vingt dernières années nous indique que le cas ne se présente presque jamais — de faire paraître chaque année une nouvelle édition du catalogue, — les inconvénients n'en demeurent pas moins. Quand on adopte, par exemple, le système d'un nouveau numérotage pour chaque édition du catalogue, afin de donner leurs places respectives aux nouvelles acquisitions, le changement des numéros existants sera une source de travail et de dépenses considérables, et, de plus, cette méthode retire à l'objet sa désignation la plus pratique. Pour les citations, dans la littérature scientifique, pour les documents photographiques, etc., on créera ainsi quantité d'erreurs et de malentendus. Le remède habituel, qui consiste à incorporer au catalogue un registre des numéros anciens rapportés aux nouveaux, bien que nécessaire, n'est pas satisfaisant. Le *Rijksmuseum* d'Amsterdam, après avoir appliqué ce système pour les catalogues avant 1919, a pris ensuite l'habitude de recourir à l'ordre alphabétique pour compléter son catalogue de numéros supplémentaires. Cette méthode a une certaine souplesse, mais on aboutira ainsi inévitablement à des numéros trop compliqués. Si cela est vrai pour une galerie de tableaux, — où, malgré les diffi-



Musée d'art ancien de Lisbonne.
Salle réservée aux chefs-d'œuvre de la peinture étrangère des XVI^e et XVII^e siècles.

cultés, on pourra encore maintenir la méthode — pour un musée d'art décoratif, un musée d'ethnographie ou d'histoire, qui comporte beaucoup plus d'objets et où les acquisitions sont beaucoup plus nombreuses, le système de numérotage combiné est impraticable. Il y a, dans ce domaine, plusieurs expériences concluantes, dont le *Victoria and Albert Museum*, de Londres, nous donne un exemple fort instructif.

Ce musée a changé deux fois le système de numérotage. Au début de la collection, on avait adopté une numérotation continue, mais, arrivé en quelques années au chiffre de 10.000, on s'est rendu compte de la nécessité d'un changement de système. De 1864 jusqu'à 1909, le système en vigueur consistait à indiquer l'année de l'acquisition accompagnée du numéro d'une série commençant chaque année de nouveau par 1. En 1909, on modifia encore le système, en divisant le numérotage général du musée en plusieurs numérotages départementaux. Les départements sont désignés par une initiale : M pour les métaux, T pour les textiles, etc. Par exemple M. 24, 1910, T. 325, 1912. Ce système, qui est encore en vigueur, et qui donne aux départements une certaine commodité, a cependant un inconvénient : la même désignation, différenciée seulement par une initiale, se répète dans chaque département; il en résulte des complications quand un objet doit être transmis d'un département dans un autre, chose moins rare qu'on ne le penserait à première vue.

Malgré ces inconvénients, il semble que le système du *Victoria and Albert* puisse être recommandé, à condition que chaque musée le modifie dans ses développements, selon ses besoins particuliers. Il est appliqué depuis quelques années au



Musée d'art ancien de Lisbonne. Vue partielle de la salle espagnole.

Musée municipal de La Haye. Dans le département des tableaux, on a maintenu le numérotage existant en 1926; les acquisitions faites après cette date ont reçu un numéro qui se compose de l'année de l'acquisition et du numéro de succession dans ladite année. C'est le numéro de l'inventaire ainsi que le numéro répété dans le catalogue, qui suivent l'ordre alphabétique. Pour les autres départements on n'applique la méthode de numérotage du *Victoria and Albert Museum* que pour l'inventaire, tandis que, dans les catalogues, on adopte un numérotage spécial pour chaque département, à savoir un chiffre (commençant chaque fois par 1), précédé d'une lettre. L'objet qui porte comme numéro d'inventaire O. K. C. 1934, 25 (la vingt-cinquième acquisition en mil neuf cent trente-quatre, dans le Département des Arts décoratifs anciens, section des céramiques), portera dans le Catalogue spécial de la section dans laquelle l'objet est exposé, seulement le numéro 385.

Ces considérations nous amènent déjà à l'autre possibilité, celle d'un numérotage spécial pour l'inventaire et d'un autre pour les catalogues et pour l'exposition. Dans ce cas, les difficultés des numéros trop longs ou trop complexes, auront moins d'importance parce qu'ils ne gênent pas le public; les conservateurs useront d'un seul inventaire. Quant au numérotage pour les catalogues et pour l'exposition, on pourra en user avec plus de liberté. Dans ce cas le numérotage est, pour ainsi dire, l'étiquetage le plus simple, et ce qu'on en pourra dire se rapportera également à la question de l'étiquetage, qui sera traitée plus loin.

Il y a lieu de rappeler que la Conférence internationale d'experts tenue à Genève en 1927, avait formulé un certain nombre de recommandations au sujet de l'impression des catalogues de musée (v. *Moussion*, vol. 1). Cette conférence « avait



Musée National de Stockholm. La salle italienne (éclairage artificiel).

estimé souhaitable que le titre de l'œuvre et son numéro de catalogue ne soient pas modifiés. En cas de changement motivé par des circonstances particulières, les directeurs de musées auront soin de rappeler sur l'étiquette et dans le catalogue l'ancien numéro et l'ancien titre ».

MODE DE FIXATION DES NUMÉROS D'INVENTAIRE

Comme le numérotage a pour but spécial d'établir un lien entre l'objet et l'inventaire officiel du musée, il sera indispensable de fixer le numéro, de telle sorte que le public ne le confonde pas avec le numérotage du catalogue; en outre, il ne doit pas nuire à l'aspect de l'objet. Une question non moins importante est celle de la fixation de ce numéro, de manière à ce qu'il ne se détache pas.

A. — On se sert de peinture, spécialement pour la céramique, le verre, les métaux, la pierre et souvent pour le bois. Certaines laques et des vernis peuvent être utilisés.

B. — Ordinairement on colle des étiquettes. Le système est praticable, à condition de prendre du papier normal et d'avoir un adhésif qui ne se détache pas et, d'autre part, ne renferme pas de composants nuisibles pour les objets mêmes. En outre, l'encre doit être indélébile (l'encre de Chine est la meilleure). Pour le verre et d'autres matériaux transparents, les étiquettes ne sont pas recommandables, elles nuiront à l'aspect de l'objet. Pour les tableaux sur toile, les étiquettes sont collées ordinairement sur le bois du châssis; il est moins indiqué de les fixer sur le cadre, qui peut toujours être retiré; pour les tableaux sur bois ou sur cuivre,



Museo di San Marco à Florence. La salle Angelico.

on peut coller l'étiquette ou peindre à même le verso. Il n'est pas indiqué de coller ou de peindre quoi que ce soit sur le verso des toiles : les dangers pour la conservation sont assez considérables.

Pour les textiles, on peut coudre des étiquettes en étoffe.

C. — A moins qu'il ne s'agisse d'objets spéciaux, qui ne supportent ni étiquette collée, ni inscription, on évitera les étiquettes volantes. Elles ne présentent aucun avantage et il n'est pas rare que les ficelles ne s'usent ou que l'étiquette ne soit arrachée.

ETIQUETAGE ET NUMÉROTAGE A L'USAGE DU PUBLIC

a) *Galleries de tableaux* : Tout conservateur désire que le visiteur d'une galerie d'art soit frappé, ému ou captivé par l'œuvre d'art elle-même, qu'il la voie comme un tout. Pas plus que le cadre ne doit nuire à l'effet du tableau, — qu'il peut, au contraire, rehausser dans des proportions considérables, quand il est choisi avec soin, — l'étiquette ne doit pas en compromettre l'aspect. Il n'est pas nécessaire que le visiteur, en entrant dans une salle, puisse lire de loin qu'on y expose un *Rembrandt* ou un *Titien*. Le visiteur mieux averti le sait déjà, ou bien il aime à se donner lui-même le plaisir de découvrir le maître célèbre, ou, mieux encore, il veut se réserver la jouissance d'apprécier la gradation que le conservateur aura su ménager dans la composition de son exposition. Le visiteur peut s'estimer frustré de son plaisir esthétique, lorsqu'on annonce, comme avec un porte-voix, ce qu'il voudrait découvrir par lui-même; il peut aussi juger que le conservateur du musée



Kunsthistorisches Museum de Vienne. Salle du XVIII^e siècle. Présentation actuelle.

fait trop peu de cas de son érudition et de son discernement, en affichant le nom du peintre avec tant d'ostentation. Vis-à-vis du visiteur ignorant, la méthode est plus déplorable encore, parce qu'on le fortifie dans l'opinion, par trop répandue, qu'il s'agit de noms et non pas d'œuvres d'art. Et même ce visiteur ignorant peut s'offusquer s'il comprend que cette indication trop bruyante est là pour suppléer à son ignorance.

C'est pour cette raison que l'étiquette de grandes dimensions, que l'on voit pourtant dans un grand nombre de galeries assez célèbres, est remplacée de plus en plus par une étiquette plus discrète, que le visiteur, doué d'une vue normale, peut lire à un mètre et demi de distance.

Il est d'une bonne pratique de choisir, pour l'étiquette, un emplacement et un mode de fixation uniformes, soit dans tout le musée, soit pour chaque section. Lorsque l'étiquette ne porte qu'un seul numéro, l'emplacement le plus indiqué est à côté de l'œuvre, à droite ou à gauche; lorsqu'on la place en dessous, au milieu, le visiteur qui consulte son catalogue, risque ainsi de masquer l'étiquette.

Ainsi qu'il a été déjà dit, on peut considérer le numéro comme l'étiquette la plus simplifiée. On préfère habituellement renseigner plus commodément le visiteur. Le numéro est souvent indispensable pour que le visiteur désirant se documenter le plus complètement possible sur le tableau exposé, puisse recourir au catalogue. Mais lorsque le catalogue suit l'ordre alphabétique, sans que le numérotage original soit modifié (il en a été question plus haut), le numéro ne suffira plus. Et, en outre, il est évident que le visiteur — muni ou non d'un catalogue — entend trouver immédiatement sur le cadre du tableau un peu plus qu'un simple numéro.

Encore ne faut-il pas abuser des indications. Il s'agit, en premier lieu, du nom du peintre, ou s'il est inconnu, de l'école. L'année de la naissance et celle de la mort, sont d'utiles indications, bien que non indispensables; aussi seront-elles inscrites en chiffres plus petits. Lorsque le tableau est daté, la mention « dat. »,



Musée hongrois des Beaux-Arts de Budapest.
Nouvelle galerie hongroise : salle des maîtres hongrois des XIX^e et XX^e siècles.

suivie de l'année, est déjà suffisante, et même préférable, car cette mention est utile aussi bien à l'érudit qu'au visiteur profane.

Le plus souvent, un étiquetage ainsi conçu pourra suffire. Parfois, il peut être indispensable d'ajouter que le tableau est un don, legs, prêt, etc. On placera cette mention séparément, pour que le visiteur n'y cherche point une indication concernant l'œuvre elle-même.

Dans certains cas, il faut aller encore plus loin et mentionner le sujet du tableau si l'on veut que l'œuvre d'art soit connue dans son intégrité. Mais c'est ici le lieu d'être particulièrement prudent.

1^o Premièrement, on évitera toute donnée superflue : une mention telle que *Paysage*, *Scène de plage*, *Port avec vaisseaux*, *Scène d'auberge* — indication que l'on ne peut omettre dans le catalogue — est ridicule sur le cadre d'un tableau parce qu'elle n'apprend au visiteur rien de plus que ce qu'il peut voir. La mention : *Portrait d'un gentilhomme en robe noire* n'est pas moins irritante ; quand le portrait est connu, le nom du personnage, éventuellement avec ses dates et ses qualités, suffira, même sans le mot « portrait ».

2^o En second lieu, il est nécessaire de rédiger le texte indispensable aussi brièvement que possible. Par exemple, on ne dira pas pour désigner une suite des Cinq Sens : *Allégorie de l'Ouïe*, mais *L'Ouïe* ; pour désigner une scène mythologique, non pas : *Les amours de Leda et du Cygne*, mais *Leda et le Cygne*, *Persée et Andromède* ; *La Tentation de Saint Antoine* peut se passer de la mention *dans la grotte* et *La Sainte Cène*, de *Le Christ et ses disciples*.

3^o Une autre considération intervient encore : dans une galerie où un portrait,



Galleria Sabauda de Turin. Salle iconographique consacrée aux princes de la Maison de Savoie

une vue, une scène historique sont exposés pour leurs qualités purement artistiques, on indiquera en premier lieu l'artiste, et ensuite le sujet de l'œuvre d'art. Mais, dans un musée d'histoire ou de topographie, il faut procéder inversement; dans un ensemble de cet ordre on exposera une œuvre ainsi désignée : Maurice de Nassau, prince d'Orange, en 1617, par M. Jzn. Mierevelt; dans le Musée royal du *Mauritshuis*, à La Haye, on aura : A. Th. Key : Guillaume I de Nassau, prince d'Orange. Ainsi le nom de J. van Goyen précèdera dans le cas du *Mauritshuis*, l'indication de *vue de Dordrecht prise de Papendrecht*, tandis qu'au Musée Communal de La Haye, la vue de cette dernière ville en 1654 constitue la mention citée en premier, et le nom de van Goyen est inscrit en second. Supposons encore que le chef-d'œuvre de Rembrandt, le portrait de Jean Six, soit exposé alternativement dans le *Rijksmuseum* et dans un Musée historique de la ville d'Amsterdam; il serait désirable qu'au *Rijksmuseum* le nom de Jean Six avec ses dates, ne figure qu'en petits caractères, tandis que la mention : Le Bourgmestre Jean Six, avec ses dates, etc., précèderait l'indication, si intéressante qu'elle soit, du nom de Rembrandt.

Ces considérations ont une très grande importance : une étiquette correctement rédigée, après mûre réflexion, et apposée d'après un système clair, donne une direction au visiteur sans que cela le frappe trop. Il a dès lors l'impression d'être accompagné par un guide consciencieux, il éprouve la satisfaction de penser que le conservateur du musée s'occupe aussi de lui, simple visiteur.

b) *Musées d'arts décoratifs, historiques, folkloriques, etc.* — Les questions d'étiquetage dans les musées qui exposent des objets de tout genre sont beaucoup plus complexes que dans les galeries de tableaux. Les inconvénients déjà signalés pour



National Gallery de Londres, Vue partielle de la Salle Mond.

ces dernières sont plus apparents encore, particulièrement au point de vue esthétique. Dans un tel musée, on expose un grand nombre d'objets dont la valeur et l'importance ne se révèlent pas de prime abord. La simple mention du nom, qui est pleinement satisfaisante pour le tableau, ne suffit plus, il faut plus de détails. Et c'est alors que les difficultés surgissent.

De nombreux éléments d'appréciation entrent en ligne de compte, pour une exposition bien présentée esthétiquement. Ce n'est plus seulement le caractère national ou le goût personnel qui s'y révèle, c'est encore et surtout la conception que l'on se fait du programme du Musée. Les musées d'arts décoratifs seront les plus exigeants, sous le rapport de l'esthétique; plusieurs musées historiques adopteront une même manière de voir; les musées de folklore et les musées d'ethnographie ne seront, à cet égard, pas aussi rigoureux; les musées scientifiques, professionnels et spécialisés subordonnent ordinairement les exigences de l'esthétique à celles de la science spécialisée.

On peut accepter ces principes et leur variation selon l'objet, mais il faudra toujours vouer une attention sérieuse à l'étiquetage et étudier à nouveau, pour chaque cas, la façon dont on pourra rédiger l'étiquette aussi simplement et aussi clairement que possible. Quand il existe un catalogue, — dans le cas contraire, une



Rijksmuseum d'Amsterdam. Salle de l'Ecole de Haarlem.

rédaction plus ample est souvent indispensable — il n'est pas indiqué de mentionner sur l'étiquette toute la description de l'objet que donne le catalogue.

Diverses méthodes ont été préconisées pour parer à l'inconvénient des étiquettes trop grandes et trop nombreuses (outre les questions de forme et de matériaux qui sont traitées plus bas).

1° Objets exposés en vitrines. — Quand la vitrine contient plusieurs objets d'un même genre ou groupe, on pourra indiquer le genre ou le groupe par une étiquette un peu plus grande, placée soit à l'intérieur de la vitrine, soit dessus, soit à côté. Dans ces conditions, on désigne, si cela est nécessaire, les objets eux-mêmes par un numéro ou par une lettre dont la signification est mentionnée sur la grande étiquette. L'avantage que l'on gagne, au point de vue esthétique, s'obtient, selon plusieurs conservateurs et non sans raison, au détriment de l'évidence. Le public qui évite tout effort, perd l'intérêt. Il est préférable de mettre seulement des numéros (étant entendu qu'il y a un catalogue) et une étiquette générale. Le visiteur studieux prendra le catalogue, le spectateur plus superficiel sera satisfait quand il saura que les porcelaines qu'on lui présente sont des *Sèvres* ou du *Meissen*.

Ces indications seront suffisantes quand la vitrine, dans une section de céramique par exemple, ne contient qu'un groupe d'objets de même genre : « Porcelaine de Meissen, période Höroldt » ; parfois, il faudra aller plus loin et mettre une étiquette générale : « Porcelaine de Meissen », et sur les rayons des étiquettes secondaires : Période Böttger, Période Höroldt, etc., avec les dates. Quand la collection est plus diversifiée, chaque objet demandera son étiquette avec mention de la période et, peut-être, celle de l'artiste quand il est connu. Lorsqu'on ne dispose, par exemple, que d'une vitrine pour toutes les porcelaines allemandes, l'étiquette générale portera : « Porcelaines allemandes XVIII^e s. », et les étiquettes placées dans la vitrine indiqueront en plus les noms des manufactures. Ces inscriptions prennent déjà beaucoup de place, aussi les étiquettes devront-elles être assez grandes ; on évitera donc de les charger encore davantage en spécifiant par surcroît que l'objet en question est une tasse, une assiette, etc. Dans les seuls cas, cependant, où l'on présume que l'usage de l'objet n'est plus guère familier pour les visiteurs moyens, il pourra être utile de nommer ledit objet. Il se peut que la décoration rende une indication nécessaire. Mais, comme pour les tableaux, on ne reprendra pas le texte du catalogue (« Plat orné d'un paysage boisé, à l'avant-plan, deux personnes en costume bucolique ») et l'on évitera tout commentaire superflu.

Pour réduire au minimum l'aspect fatigant de toutes ces étiquettes, le Musée municipal de La Haye utilise de petites planches en bois (noires, mais on peut choisir



Toledo Museum of Art.
L'une des salles consacrées aux chefs-d'œuvre de la collection Arthur J. Secor.

d'autres couleurs), sur lesquelles reposent les objets; ces planches ont un côté en biseau, avec un rebord de quelques millimètres. Ce côté se prête fort bien à recevoir l'étiquette, qui peut, si on le désire, être fixée. Les étiquettes sont ainsi, comme sur les socles, reliées à l'objet et n'encombrent pas l'aspect de la vitrine. Grâce à cette disposition oblique, l'étiquette est toujours en bonne lumière.

Dans le paragraphe consacré à la matière et aux couleurs des étiquettes, il sera également question des méthodes propres à rendre ces inscriptions le moins gênantes possible.

2° Objets exposés en dehors des vitrines. — Pour les objets exposés sur un piédestal ou un socle, la question de l'étiquetage est facile à résoudre; l'étiquette se fixe au socle, comme sur le cadre d'un tableau; sa dimension et sa forme doivent correspondre à l'importance et à la forme du socle.

Le problème est plus délicat lorsqu'il s'agit d'objets libres, placés devant les murs ou fixés à ceux-ci, et cela spécialement quand ils forment des séries : collection d'armes dans un musée historique ou ethnographique, instruments de musique, etc. En pareil cas, la distance qui sépare l'objet du visiteur sera ordinairement plus grande que dans le cas d'une exposition en vitrine; aussi est-il indiqué de ne pas prendre des étiquettes trop petites.

Il est difficile de formuler des règles uniformes; dans chaque cas particulier, le conservateur cherchera une solution adéquate. C'est le système de la grande étiquette générale et des étiquettes secondaires accompagnant les objets eux-mêmes, qui entre le premier en ligne de compte. L'emplacement de l'étiquette générale, ou primaire, variera selon le caractère de la collection. Il peut y avoir avantage à placer une grande étiquette à la partie supérieure du mur de la salle, dans un angle, au-dessus d'une niche, ou en quelque autre lieu, pourvu qu'elle soit visiblement destinée à l'ensemble des objets exposés dans la salle, à la manière d'une inscription.



La présentation des collections du moyen âge au Metropolitan Museum of Art de New-York.

La question de l'étiquetage est ici en rapport avec le problème des signes d'orientation, et sera, par conséquent, traitée en même temps.

3° Dans les musées purement scientifiques, la question de l'étiquetage ne se pose pas avant tout sous l'angle de l'esthétique; c'est principalement la rédaction qui doit être étudiée et qui sera beaucoup plus détaillée que pour les musées d'art. En outre, quand on expose, par exemple, une série d'insectes minuscules, la place attribuée aux étiquettes sera beaucoup plus grande que celle qu'exigent les objets. Mais on peut être sûr que ceux des visiteurs qui viennent surtout pour étudier, seront plus satisfaits d'une étiquette explicative complète, mais laide, que d'une étiquette sommaire, mais d'une esthétique soignée. Cependant, lorsqu'il sera possible de concilier une étiquette présentable avec un texte explicatif suffisant, les visiteurs n'en seront que plus heureux. La question se ramène à un problème de forme et de matière.

FORME, COULEUR ET MATIÈRE DES ÉTIQUETTES

Il va de soi que, dans le choix des formats, nuances et matière, les éléments de goût personnel, et certainement aussi le caractère de la collection, jouent un rôle. Mais, en général, on s'accorde sur la nécessité d'avoir une étiquette claire, bien lisible, et qui ne se détache pas trop du fond. Sa forme et sa couleur peuvent s'adapter à la collection : la dimension doit être en rapport avec l'objet et l'entourage; la couleur s'harmonisera avec l'ensemble dans lequel on la placera. Ces principes sont particulièrement de rigueur pour les étiquettes placées dans les vitrines,



Pennsylvania Museum of Art. La section romane et gothique.

car même en petits formats et soigneusement établies, leur abondance est encombrante.

C'est pour cette raison qu'on prend ordinairement des étiquettes teintées et non pas blanches. Les étiquettes en papier (carton) sont les plus usitées : on peut recommander un brun clair avec impression en brun foncé; d'autres préféreront un gris pas trop clair, avec impression en bleu foncé ou noir. Il y a autant de combinaisons qu'il y a de goûts personnels. L'or avec impression en noir, l'argent avec impression en bleu sont assez souvent utilisés; il y a cependant toujours danger d'altérations en noir.

Lorsqu'on emploie du papier, il faut avoir soin de choisir du papier soit normal (normal 1, 2a ou 2b, pur chiffon) soit normal 3 (chiffon avec 50 0/0 au maximum de cellulose). On pourra à la rigueur, se contenter du normal 4a (sans bois, avec mélange variable de fibre). Le papier blanc jaunissant à la longue (même le pur chiffon), il est préférable de prendre du papier teinté, quoiqu'il n'existe pas de couleur rigoureusement solide à la lumière. Mais il y a des degrés, dans ces altérations, et il est prudent de se renseigner auprès des fabricants et de faire des expériences par soi-même. Pour les étiquettes à coller, il est nécessaire de se procurer un adhésif tout à fait neutre si l'on veut éviter qu'avec le temps la couleur et la résistance du papier, ainsi que l'inscription, ne s'altèrent. On s'assurera de la neutralité d'une colle en y trempant du papier tourne-sol; le tourne-sol rouge ne doit pas devenir bleu, le bleu ne doit pas se teinter en rouge; dans le premier cas, on



Metropolitan Museum of Art. La galerie Marquand.

serait en présence d'un adhésif alcalin, dans le second d'un adhésif acide. Les étiquettes à coller doivent être laissées pendant quelques instants face en dessous, après qu'on y aura étendu l'adhésif. Le papier a ainsi le temps, par absorption de l'humidité, de se gonfler et de s'étendre. Si l'on ne prenait pas cette précaution, le papier ne se dilaterait qu'après avoir déjà adhéré sur la plus grande partie de sa surface. L'augmentation de volume et de dimension se traduisent alors par des cloques et des plis.

Dans plusieurs cas, le sens du papier peut avoir son importance. Sous l'action de l'humidité, la fibre du papier se dilate de façon insignifiante dans le sens de la longueur (de fabrication) et très fortement dans le sens de la largeur.

Pour déterminer le sens du papier, il suffit de découper une rondelle de papier dans la pièce à utiliser, après avoir tracé deux axes parallèles aux côtés de l'échantillon. On place cette rondelle dans une soucoupe d'eau où elle s'incurve au bout d'un instant; la ligne qui ne s'incurve pas indique le sens du papier.

Lorsqu'on prend du métal pour des étiquettes, on n'a pas les risques d'une décoloration : le métal peint est moins pratique que le métal gravé. Pour les étiquettes de tableaux et de sculptures, l'usage de métaux gravés est très répandu, comme aussi l'emploi du bois peint, qui n'a pas autant de résistance que le cuivre ou le fer.

Au Musée municipal de La Haye, par exemple, des expériences ont été faites avec une autre matière, le celluloïd clair (cellon, cellin, glason, etc.). Cette matière tout à fait translucide, peut recevoir un texte ou un chiffre, exécutés soit à l'encre de Chine, soit avec un vernis de couleur. Muni de chiffres en noir et posé sur une plaque de verre d'une vitrine, le carré de celluloïd donne un étiquetage absolument



Vue partielle du grand hall
au Fogg Art Museum.



La présentation des collections
au nouveau Musée archéologique
de Tolède (Espagne).

lisible, tandis qu'on distingue à peine la matière même de l'étiquette. Si on veut la placer sur du bois ou sur un tissu, il faut prendre un vernis coloré, jaune, par exemple. La difficulté est qu'on est obligé de faire toutes ces étiquettes avec leurs inscriptions, en série, car elles doivent être adaptées à l'entourage et que, d'autre part, il faut un personnel exercé, pour dessiner des chiffres et des caractères simples et soignés. Dans le cas d'une collection très considérable, nécessitant un grand nombre d'étiquettes assez chargées, les frais sont assez élevés.

On fait également usage de cette matière transparente pour l'étiquetage des tableaux, par exemple aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Quant au Musée communal de La Haye, on a pris l'habitude d'écrire l'inscription sur le cadre même. Cela donne des effets très agréables, spécialement quand on a des cadres de bonne facture, en style Louis XIII-XV, dont l'aspect est souvent compromis par les étiquettes ordinaires.

Il n'a été question jusqu'ici que de l'étiquetage individuel des objets ou des vitrines; l'étiquetage collectif des salles n'a été abordé que dans la mesure où une indication toute générale s'imposait. Aussi y aurait-il lieu de mentionner à ce propos un système d'étiquetage explicatif plus développé, qui est en usage au Musée de l'Ermitage de Leningrad. Il s'agit d'un étiquetage qui revêt le caractère d'un commentaire explicatif plutôt que celui de la simple désignation de l'objet, et qui, de ce fait, sera nécessairement le plus souvent collectif. C'est pourquoi dans l'exemple mentionné, les objets ne sont pas seuls pourvus d'une étiquette individuelle, mais des salles entières ont leur étiquette propre. Ce genre de commentaires explicatifs rapportés tantôt à un spécimen, tantôt à un groupe d'objets, tantôt à une salle, se bornait, au début, à un texte plus ou moins bref. Actuellement, le Musée de l'Ermitage accompagne ces textes d'illustrations (photos, dessins, etc.) ainsi que de cita-



Musée National de Stockholm. Présentation d'un mobilier de style Gustave III.

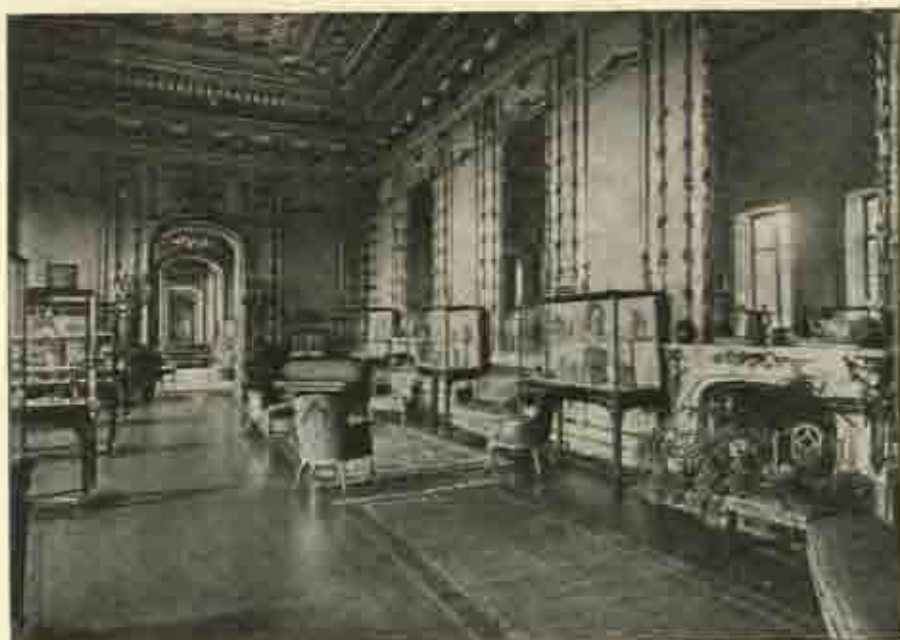
tions littéraires, illustrant les conceptions artistiques des contemporains de l'œuvre ou des œuvres ainsi commentées; on donne même parfois des extraits de poésie ou de prose de tel ou tel écrivain contemporain des œuvres exposées.

Pour terminer cette partie relative à l'étiquetage, il faut encore rappeler, ainsi que l'a recommandé la Commission d'experts de l'Office International des Musées, dans sa réunion de février 1929, que dans les pays dont la langue est d'un rayonnement restreint, les indications en langue nationale devront être complétées par une inscription dans l'une ou l'autre des langues les plus répandues.

TOPOGRAPHIE DES SALLES, SIGNES D'ORIENTATION, ETC.

Le visiteur errant de salle en salle, devant d'interminables séries d'objets sur lesquels il n'a qu'une notion vague quant à la valeur qu'ils peuvent représenter, pour son éducation, soit intellectuelle, soit émotive, se fatiguera et s'irritera sans profit. Si la méthode d'exposition est bien étudiée d'après un système tant soit peu clair, le visiteur entreprenant, assidu et tenace, trouvera peut-être enfin la récompense de ses efforts; et bien que plus fatigué qu'il ne l'avait prévu, il remportera quelque fruit de sa visite. Toutefois, il hésitera à revenir dans ce musée-labyrinthe et il se peut qu'il aille grossir les rangs de ceux qui, après une visite riche en illusions perdues, sont fermement décidés à ne plus renouveler l'expérience.

Le musée d'il y a vingt ans ne se souciait guère de cette catégorie de visiteurs. Il ne comprenait pas que la perte n'était pas seulement du côté des visiteurs qui se détournent de lui, mais que perdre un visiteur équivaut à rompre un contact avec la société.



Lancaster House, Londres. Exemple d'un intérieur de grande maison, dont on a conservé la décoration et l'ameublement original et qui sert de musée pour l'exposition d'objets appropriés au cadre.

Un moyen des plus efficaces, — pour remédier à cette indifférence ou à cette lassitude, et pour rendre le musée attrayant (présentation soignée, catalogues et guides instructifs, etc.), — réside dans une méthode d'orientation simple et claire.

La condition préalable en cette matière, c'est que l'on dispose d'ores et déjà d'une distribution logique et rationnelle des départements et des locaux, distribution qui dépend naturellement du plan même de l'édifice. Il faut cependant reconnaître qu'il y a des exemples de plans excellemment conçus, dont on n'a pas su tirer parti, comme il est des cas où l'on est parvenu à des résultats excellents, avec un plan défectueux, — anciens palais ou autres bâtiments, dont la destination primitive n'était pas l'exposition muséographique.

Il y a lieu de citer, à ce propos, la conception qui a présidé à l'élaboration des plans du nouveau Musée municipal de La Haye : indépendamment de la circulation à travers les salles, on dispose d'une circulation centrale, courte, directe, qui s'effectue par un corridor faisant le tour de la cour centrale et sur lequel donnent les cabinets successifs. Ce passage permet d'accéder directement à la salle que l'on veut visiter, sans traverser les autres; de plus, il absorbe la circulation de service, qui ne doit pas gêner le visiteur dans les salles. Un autre principe se trouvait en outre réalisé dans l'exemple cité : celui qui consiste à éviter les longues perspectives à travers toute une série de salles, afin que le visiteur, en entrant dans le local d'exposition, se trouve en face d'une paroi pleine. Ce mode architectural offre de plus l'avantage de donner au visiteur l'impression qu'il est dans un lieu où il peut, avec toute la tranquillité voulue, contempler les objets qu'on lui présente, et non pas



Présentation d'un ensemble de style Louis XV au Musée National de Stockholm.
Section des Arts Décoratifs.

dans un couloir tapissé de tableaux et qui invite à défilé le plus rapidement possible. (Voir également, sur ce problème de la circulation, le chapitre I.)

Il est indispensable que le public puisse avoir entre les mains un plan du musée. Certains musées donnent le plan des salles, d'autres fois on indique par un pointillé, le circuit le plus opportun, ou bien encore on combine les deux systèmes.

La prescription d'un itinéraire — que l'on peut d'ailleurs rendre obligatoire en condamnant certaines portes, — peut avoir des avantages, principalement dans les bâtiments anciens qui ont des couloirs étroits ou dans les musées scientifiques où un certain ordre de succession des salles peut être nécessaire. Dans les galeries et musées d'art, au contraire, où les intérêts et les goûts des visiteurs sont infiniment divers, toute contrainte paraît déplacée. La liberté du choix est un privilège que le visiteur ne se laisse guère retirer sans quelque mécontentement.



Taft Museum à Cincinnati. Le salon de musique.

Ces considérations ne dispensent pas le conservateur de la faculté et même de l'obligation de veiller à ce qu'un certain itinéraire s'offre explicitement et clairement au visiteur.

Outre les plans figurant en première page ou sur la couverture du catalogue ou du guide, — donnée indispensable, — et à côté de la numérotation des salles, — à conseiller également, — il y a lieu d'afficher des plans du musée, ou d'un étage de l'édifice, ou encore d'une section, sur les murs et parois, à l'emplacement où le public pourra aisément consulter les documents. Les paliers, les salles d'angle, les salles centrales s'y prêtent particulièrement. Par le moyen d'un signe particulier, — en couleur ou en hachures, — on indiquera le lieu où le visiteur se trouve, ainsi que l'ont recommandé les experts de l'Office international des Musées dans leur réunion de février 1929.

Si les salles elles-mêmes portent des numéros, il faudra les répéter sur le plan, avec l'indication, aussi sommaire que possible, de la destination du local. En consultant le plan, le visiteur pourra déjà faire son choix quant à la collection qu'il désire plus particulièrement examiner.

On peut d'ailleurs, en ce qui concerne la désignation des salles, aller plus loin encore, en ajoutant au numéro apposé à l'entrée de la salle, l'indication de l'école, de la période ou de la matière, etc., que ce local renferme : on aura ainsi, en gros caractères et au haut de la paroi, des indications telles que : Ecole romantique française ; Céramique chinoise ép. Soung ; Afrique Centrale ; Art du Livre, etc. Il est cependant à noter que des inscriptions de ce genre, étant donné les nécessités



La présentation des collections au Fitzwilliam Museum, Salle ouverte en 1924.

esthétiques, seront d'un caractère si général qu'elles ne seront d'un grand profit pour personne, pas même pour le visiteur le moins averti.

C'est pourquoi on préférera sans doute, à ce mode d'étiquetage, le système des étiquettes de dimensions plus réduites, fixées, par exemple, sur le montant des portes et où l'on pourra porter des indications plus détaillées. Si l'on trouve, en entrant dans une salle, fixée au montant droit (toujours de la même manière, à la même hauteur et dans une même présentation) une indication sur le contenu de la salle, imprimée en caractères bien lisibles et soulignée d'une flèche indiquant la direction, on sera renseigné plus rapidement et plus aisément que par n'importe quel autre moyen.

Si le musée comporte plusieurs étages, on aura intérêt à indiquer, sur les murs de la cage de l'escalier, les collections auxquelles conduit cet escalier.

Dans les musées que l'on peut visiter à la lumière artificielle, il est nécessaire que ces indications soient éclairées, soit par l'éclairage général, soit par un éclairage local, en recourant, par exemple, à des étiquettes transparentes, en verre dépoli.

En dehors de ces indications ayant trait aux collections exposées, on aura besoin, principalement dans les musées d'une certaine importance, d'indications relatives aux salles d'étude, au comptoir de vente, aux salles de restaurant, ainsi qu'aux vestiaires, toilettes et sorties. Suivant les cas, on pourra fixer ces indications sur les murs ou recourir à des supports mobiles. Ces supports seront, en particulier, d'un usage très pratique quand il s'agit d'expositions temporaires, de la présentation de nouvelles acquisitions, en un mot, de tout ce qui n'a pas un caractère définitif, dans l'aménagement du musée.



THE ARCHITECT & THE
INDUSTRIAL ARTS



11TH EXHIBITION
OF CONTEMPORARY
AMERICAN DESIGN

FEBRUARY 12 TO MARCH 24



Manet

MUSÉE DE L'ORANGERIE
JUIN - SEPTEMBRE 1932
TOUS LES JOURS



Dürer

Exhibition of prints
by Albrecht Dürer of
Nuremberg, to cele-
brate his Quadricen-
tennial. In Gallery
K 37, Second Floor,
Beginning June 11
mcmxxviii

CENTENAIRE de la MORT
1882

ROI de ROME



EXPOSITION
Au MUSÉE de l'ORANGERIE

NOVEMBRE, DECEMBRE 1932

tous les jours



La présentation des collections au Musée National de Stockholm.

A côté des indications écrites, on ne peut passer sous silence le moyen le plus propre à renseigner et à instruire le visiteur, à savoir : l'explication orale qui, au point de vue éducatif, primera toujours l'étiquette la mieux conçue. Le conservateur moderne se préoccupera donc de recruter et de former un personnel compétent de guides mis à la disposition du public. Cette équipe, placée directement sous sa direction, constituera en quelque sorte, un lien constant entre l'administration et le visiteur; ainsi se révéleront les exigences et les besoins du public, dont le conservateur pourra s'inspirer dans l'activité du musée.

Mais pour que ce système puisse atteindre son but, il est nécessaire, avant tout, que le public retrouve sa confiance en la compétence du guide, si gravement compromise à l'heure actuelle, il faut le reconnaître. On trouvera d'ailleurs des exemples d'initiatives très heureuses à cet égard, dans certains musées, aussi bien de l'Europe que de l'Amérique.

AFFICHES, MOYENS DE PROPAGANDE

L'usage des affiches est depuis longtemps consacré par les expositions d'art pour y attirer le public; on fait souvent appel à des artistes pour exécuter ces panneaux, traités comme des œuvres d'art. Or, depuis que les musées ont reconnu la nécessité d'attirer le public qui demeure à l'écart, on s'est demandé s'il ne serait pas opportun d'utiliser l'affiche pour la propagande du musée même. C'est ainsi que le musée de Hambourg, par exemple, a organisé en son temps un concours pour une telle affiche, qui a donné d'excellents résultats. Les musées américains sont déjà accoutumés à cet usage et, d'autre part, en U. R. S. S., où l'affichage joue un rôle important dans



la vie publique, l'affiche de musée est abondamment répandue. En Europe occidentale, cette tendance s'affirme en certains pays. Outre l'exemple déjà cité, on peut mentionner le cas des Musées nationaux de France qui, en 1928, entre autres, ont donné, sous forme d'affiche un itinéraire artistique de Paris largement répandu en France et à l'étranger. Plus récemment, un autre type d'affiche a été établi pour renseigner le public sur les moyens d'accès aux collections du Louvre. On est parti d'une vue aérienne du Louvre, pour indiquer clairement les diverses entrées du Musée et les départements qu'elles desservent.

Il serait difficile d'émettre, sur ce point, des principes ou des recommandations d'ordre général. Il est à prévoir que l'affiche artistique et suggestive prendra place parmi les moyens de propagande dont les musées ne pourront plus guère se passer désormais.

Au nombre de ces moyens, il en est d'autres encore qui ont leur intérêt : le prospectus, par exemple, et le dépliant. En outre, le cinéma rendra beaucoup de services, soit en montrant dans son journal d'actualités ou dans la partie des annonces, des vues de l'édifice et de certaines salles du musée, soit en insérant dans son programme un court film de propagande muséographique.

Enfin, on peut recourir à la radio pour annoncer les expositions spéciales, les visites guidées, les acquisitions importantes, en un mot pour tout ce que les conservateurs désirent annoncer au public.

L'illumination extérieure du musée peut aussi être un moyen d'attirer l'attention du public.

Toutefois, il ne saurait être question d'entrer ici dans le détail de tous ces problèmes qui ont déjà été étudiés par l'Office international des Musées et qui ne rentrent pas directement dans le plan de cet ouvrage.



Il va sans dire que, quelle que soit la forme de propagande à laquelle le musée aura recours, il devra toujours garder dans ces manifestations une tenue et une mesure qui le distinguent de la publicité courante.

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid, par le Dr. H. E. VAN GELDER, Directeur des Musées municipaux de La Haye.

XIII

PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS DE SCULPTURE.

S O M M A I R E

PRINCIPES ACTUELS DE L'AMÉNAGEMENT DES COLLECTIONS DE SCULPTURE : sélection, ambiance, présentation. — LA RÉCUPÉRATION DES SCULPTURES et les facultés d'assimilation des grands musées et des collections provinciales. — LE DÉVELOPPEMENT ET RÔLE DES MUSÉES DE PROVINCE : désencombrement des collections principales; critères de décentralisation : séries caractéristiques dans l'évolution de l'histoire de l'art (grands musées); intérêt régional ou local des œuvres (musées de province). — LA CONSERVATION DANS L'AMBIANCE ARCHITECTURALE PRIMITIVE (exemples d'Herculanum et de Pompéi). — LE PRINCIPE DE LA PRÉSENTATION DE SÉRIES (groupées autour d'un phénomène religieux, etc.) OU D'ENSEMBLES provenant d'un même lieu (produits de fouilles d'un temple; musées locaux). — LA MISE EN VALEUR DES SCULPTURES : Fonds anciens et fonds modernes; la coloration « aérienne » des parois correspondant aux nécessités d'espace et de lumière pour lesquelles l'œuvre plastique a été conçue; exemple d'innovations de cet ordre. — DÉCORATION ARCHITECTURALE : sobriété et allègement; la fonction de la couleur dans la succession des salles contiguës, continuité ou diversité selon les exigences des spécimens. — L'usage des tapisseries. — ÉCLAIRAGE DES SALLES, inspiré de l'emplacement primitif des œuvres : lumière libre. — PROBLÈMES PARTICULIERS DE LA RESTAURATION DES SCULPTURES : Mutilations admissibles et ajouts opportuns. — LA RECONSTITUTION DES ENSEMBLES ARCHITECTURAUX : analogies avec la présentation des sculptures, pour l'éclairage et les fonds « atmosphériques ». Opportunité des reconstitutions architectoniques dans les musées : le point de vue de la conservation. — APPENDICE : 1. Principes du placement des sculptures : la question du niveau. — 2. La coloration des parois; les expériences faites au Musée national d'Athènes.

I

Il est indéniable qu'on assiste, depuis quelque temps, à une recrudescence d'intérêt en faveur des musées de sculpture et que ces dix dernières années ont été marquées par d'importantes rénovations des grands musées consacrés à cet art.

Les collections d'art ancien, étroitement liées à des traditions architecturales et décoratives du milieu de l'époque où elles se formaient, soumises aux vicissitudes et aux inexpériences des premières manifestations de l'hermeneutique et de l'appréciation historique et esthétique de l'art antique, contraintes d'absorber l'apport considérable et incessant des grandes découvertes archéologiques, qui dépassait de beaucoup les cadres, le programme et les possibilités initiales de l'institution préposée à leur conservation, ces grandes collections d'art semblaient enfermées dans une immobilité statique et condamnées fatalement à un entassement d'œuvres et de matériel pouvant compromettre la tâche primordiale d'éducation esthétique et artistique qui leur était assignée. Le public commençait à donner des signes d'indifférence et de lassitude; artistes et critiques d'art n'épargnaient ni les jugements ni les critiques peu flatteuses sur les anciennes méthodes d'exposition de nos salles, ou trop alourdies de décorations ou surchargées de chefs-d'œuvre et de pièces médiocres; la « muséomanie » était devenue, principalement dans les musées d'art ancien, synonyme d'incompréhension du phénomène artistique dans son véritable milieu vivant.

Or, il faut convenir qu'à ces défauts et à ces erreurs, en grande partie héritage du passé, on s'apprête à trouver des remèdes; de grands musées ont déjà vigoureusement et efficacement réagi contre le danger de voir les collections d'art ancien perdre leur haute et universelle fonction éducatrice, en matière d'humanisme et d'art, pour demeurer à l'écart des grands courants du monde contemporain.

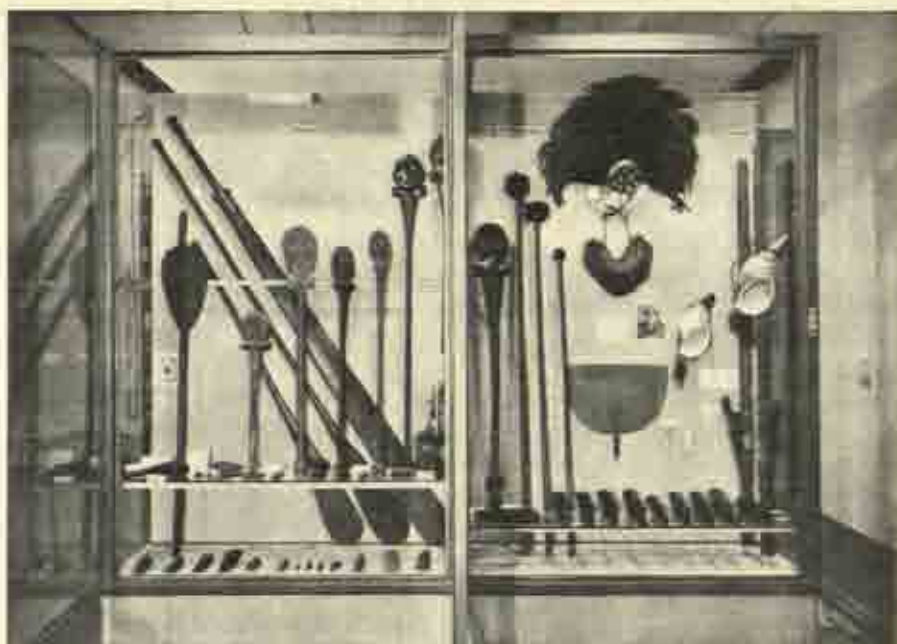
Partout, dans les grandes et dans les petites collections, on découvre la marque d'un soin attentif pour restituer aux œuvres du passé leur ambiance originelle, pour gagner l'attention du public et sa compréhension à l'égard de l'esprit, des formes et du développement de la sculpture ancienne.

Après ces considérations, plutôt encourageantes, il y a lieu d'aborder un certain nombre de problèmes particuliers, en coordination d'esprit et de méthode avec les autres chapitres.

ACCROISSEMENT DES COLLECTIONS.

Les questions exposées et commentées au Chapitre X, sur la disposition des collections, ont trait surtout aux musées d'art moderne et contemporain (peinture et sculpture). Aussi sera-t-il opportun d'examiner le même problème en ce qui concerne la sculpture ancienne qui, pour certaines nations, comme la Grèce, l'Italie, l'Égypte, et, d'une façon plus générale encore, pour les pays méditerranéens, — est tout aussi important que le problème posé par les collections d'art moderne.

Étant donné que l'on dispose d'un terrain archéologique qui vraisemblablement réserve des possibilités de récupérations encore insoupçonnées, aussi bien dans la mer que dans la terre, et que l'on a, d'autre part, des champs de fouilles en pleine activité (principalement en Grèce, en Italie et dans l'Afrique du Nord), il est néces-



Musée d'Ethnographie de Paris.

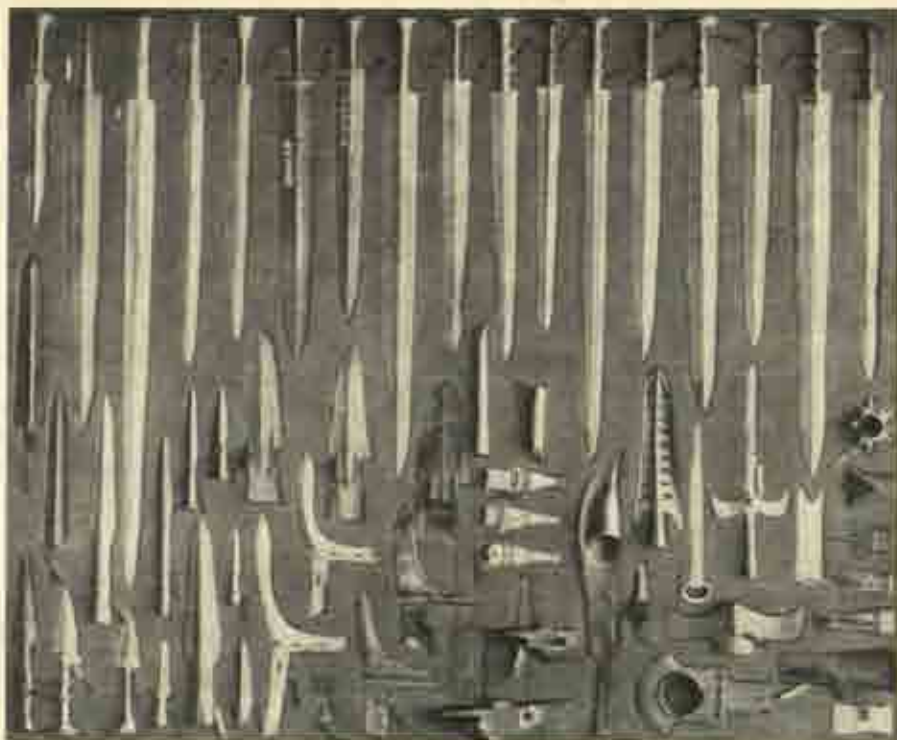
Une vitrine de l'exposition des Iles Marquises. A droite, reconstitution avec des éléments originaux d'une parure de chef d'après une gravure du voyage de Cook. Une photographie de cette gravure est placée dans la vitrine.

saire d'examiner quelles peuvent être les capacités et facultés d'absorption des grands musées déjà constitués et quelle doit être, dans ce domaine, la tâche qui revient aux musées provinciaux et locaux, de moindre envergure, déjà créés ou à créer. Il faudra se demander enfin quels sont les cas où l'œuvre d'art peut rester sur place, reprendre et conserver sa fonction primitive dans l'édifice dont elle provient et auquel elle appartient.

Il faut avouer, à cet égard, que les nécessités, l'expérience, l'orientation même du goût et de l'intérêt du public, après un siècle de découvertes archéologiques, ont préparé le terrain pour une solution rationnelle et naturelle du problème.

Tout le monde reconnaît aujourd'hui qu'à vouloir poursuivre dans cette voie des accumulations progressives de tout un matériel sculptural et architectonique dans un seul grand musée régional ou national, — ce fut le cas du musée de Naples, qui en son temps recueillait tout ce qui provenait du Royaume des Deux-Siciles, — on ne ferait qu'aggraver encore la crise de l'encombrement qui frappe tous les grands musées : on finirait par fatiguer et rassasier le visiteur et, chose plus grave encore, on créerait arbitrairement, par des classifications de formes et de style, une apparente unité de vision historico-ethnique d'une région, d'une nation et d'un peuple, qui ne correspond pas à la réalité, aux formes et aux aspects complexes et variés des civilisations anciennes, sur quoi portent précisément aujourd'hui des études sévères, menant à des révisions profondes des notions jusqu'ici reçues.

C'est là qu'on aperçoit toute la portée et la valeur que peuvent représenter l'organisation et le fonctionnement des musées locaux, municipaux et provinciaux



Musée Hallwyl de Stockholm. Disposition dans une vitrine de bronzes chinois.

et, mieux encore, les collections d'antiquités rattachées à des champs de fouilles importants et à de grands centres archéologiques.

En présence de l'activité intense déployée depuis plusieurs années par tant d'instituts subsidiaires en Grèce, en Italie, en France, en Espagne, en Allemagne, il serait superflu d'insister sur l'utilité des musées locaux qui, de plus en plus, répondent aux exigences scientifiques, culturelles et didactiques.

Mais ce que l'on n'a pas encore suffisamment relevé, et ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est leur fonction non moins importante, en tant qu'organes de décentralisation ou, pour employer un terme d'urbanisme, de décongestionnement des grands musées nationaux et régionaux.

Il y a donc tout lieu de persévérer dans cette voie désormais tracée, en disciplinant et coordonnant davantage encore les tâches et le fonctionnement de ces institutions subsidiaires et complémentaires, en encourageant les initiatives et en favorisant la création de nouveaux centres de collection, lorsqu'on en reconnaît l'opportunité.

Mais il est difficile, et peut-être même impossible, d'énoncer des règles précises et absolues pour la répartition d'œuvres de sculpture entre les grands musées nationaux et locaux. D'une façon générale, on devrait réserver aux musées régionaux des œuvres de moindre valeur artistique, mais qui ont un intérêt particulier, — historique, ethnique ou topographique, — pour la région à laquelle ils appartiennent. Les sculptures de grande valeur devraient, au contraire, continuer à



Fogg Art Museum. Présentation de spécimens d'art Maya.

affluer vers les grands musées nationaux et cela, non seulement parce qu'elles viennent compléter l'illustration du développement de l'histoire de l'art ancien, et que, dans cette ambiance, elles peuvent révéler leur valeur comparée et éclairer celle des autres œuvres ainsi réunies, — mais aussi parce que l'on doit rendre les chefs-d'œuvre de l'art accessibles au plus grand nombre possible de visiteurs.

Mais, à un autre point de vue, personne ne déplorera que l'*Aurige* de Delphes, l'*Hermès* de Praxytèle et les sculptures des frontons du temple de Zeus demeurent auprès des ensembles monumentaux que les fouilles de Delphes et d'Olympie ont révélés; en d'autres termes, on ne contestera pas l'opportunité, quand l'importance exceptionnelle d'une fouille et les conditions du lieu le permettent, de laisser un grand chef-d'œuvre de sculpture, dans le milieu historique, religieux et artistique où il est né et dans l'édifice pour lequel il a été créé.

On peut rappeler, en passant, que les nouvelles méthodes dont s'inspirent les grands travaux de fouilles de villes, de monuments, d'habitations, et les nouvelles exigences de l'esprit du public, peuvent utilement contribuer au décongestionnement des grands musées. Depuis plusieurs années, par exemple, non seulement tous les objets contenus dans les habitations de Pompéi, d'Herculanum, mais aussi toutes les sculptures de caractère décoratif ou d'intérêt iconographique qui ne présentent pas d'intérêt primordial et ne demandent pas des soins d'entretien particuliers, sont laissés dans les maisons ou dans l'édifice auquel ils appartenaient de tout temps; de même aussi, de nombreuses sculptures conservées dans des réserves, ont été replacées dans les habitations et dans les lieux d'où elles avaient été retirées. Un autre exemple récent nous est offert dans le cas des fouilles de Cyrène :



La présentation des collections au Nordiska Museet de Stockholm.

une grande partie des statues a été abritée et exposée dans une Salle des Thermes qui, même dans l'antiquité, faisaient fonction de galerie ou de musée de sculpture. L'avantage que présentent ces restitutions, effectuées sans porter le moindre préjudice aux collections proprement dites, est si grand, qu'il vaut la peine de passer sur les risques possibles que comporte ce genre d'exposition ainsi dispersée dans de vastes zones de fouilles.

LES SÉRIES.

Une fois admise la nécessité de ne point surcharger les grandes collections de sculptures, il faut tenir compte des cas où, cependant, une présentation d'exemplaires en série, ou bien un groupement basé sur des critères topographiques, — et non plus typologiques ou historico-artistiques, — s'impose comme le meilleur critère à suivre au point de vue scientifique et didactique.

Le cas se présente, par exemple, pour des ensembles de sculptures provenant d'un même édifice ancien et qui, pour différentes raisons, n'ont pu être laissées *in situ*; on se trouve en présence de conditions semblables, surtout lorsqu'il s'agit de sculptures et d'œuvres d'art nées d'un sentiment religieux et appartenant, par exemple, à un temple. La répétition, le groupement, l'alignement géométrique des éléments, contribuent à reconstituer dans l'esprit et dans l'imagination, la vision d'un phénomène religieux de l'antiquité, d'un culte, d'une croyance. Or le conservateur, qui se propose non seulement de recueillir les produits de la création artistique, mais d'illustrer aussi les manifestations tangibles et les documents de la



Musée d'Ethnographie de Paris. Vitrine de la salle de préhistoire exotique : fils de diverses couleurs différenciant les groupements, dont la position est indiquée sur des cartes voisines.

religion, et des croyances populaires d'autrefois, ne pourra se soustraire à l'obligation de présenter, par exemple, les résultats des fouilles d'un temple, d'un sanctuaire, dans la plus grande intégrité possible du matériel documentaire recueilli; il cherchera à recréer, dans les salles d'un musée, l'atmosphère religieuse dans laquelle ces œuvres ont été créées.

Cette tâche qui consiste à reconstituer intégralement une ambiance artistique de caractère religieux, doit être laissée principalement aux musées locaux, et l'on peut rappeler, à côté des musées provinciaux de France, riches de ce précieux trésor de documentation que sont les sculptures gallo-romaines, le Musée de Capoue, en Campanie, qui est né pour ainsi dire de la découverte d'un temple et qui a sa raison d'être dans la révélation d'un temple italique consacré à la déesse de la maternité, et enrichi d'une centaine d'exemplaires de grossières sculptures en tuf, d'art populaire italique. Au cours de la récente réorganisation de ce musée, ces pièces ont été disposées en séries géométriques, sur de simples socles en maçonnerie, comme si elles devaient encore accompagner le visiteur le long d'une voie sacrée, jusqu'au cœur du temple. Ce n'est qu'en raison de la multitude de spécimens de statues et statuettes en terre cuite et d'ex-voto également en terre, qu'une sélection plus sévère s'est imposée et doit s'imposer en pareil cas. Mais le principe de la sélection et de la présentation de types ne doit pas être appliqué au détriment de la matière documentaire d'un temple, d'un sanctuaire, d'une religion, d'un phénomène social collectif de la foi populaire ancienne. (Voir, sur l'emplacement et la distribution des sculptures dans les locaux d'exposition, la *Notice* 1, à la fin du présent chapitre.)

DÉCORATION ET COLORATION DES SALLES.

La mise en valeur des sculptures est largement tributaire de la coloration des



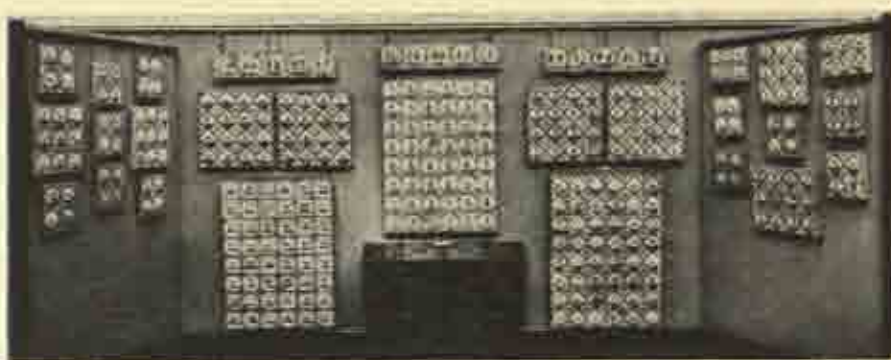
Musée d'Ethnographie de Paris.

Dans la salle de préhistoire exotique, une série de vitrines sont consacrées à l'art rupestre africain, dont elles illustrent par des fac-similés des motifs les plus typiques le développement et les styles.

murs de la salle où elles sont exposées. Il faut reconnaître que, dans ce domaine, on se trouve déjà sur la voie d'un renouvellement et d'une transformation radicale. Le principe aujourd'hui périmé, mais consacré par toute une tradition d'académisme à allure classique, consistait à faire ressortir les sculptures et surtout les marbres, sur des fonds d'un rouge dense arbitrairement justifié par son appellation de « rouge pompéien ». Or, le rouge des murs pompéiens n'a jamais eu cette coloration opaque, terreuse et huileuse qu'on avait l'habitude d'étendre sur les parois de nos musées. On ne connaît pas davantage d'exemples, à Pompéi, où des sculptures auraient été placées devant ces interminables étendues de rouge. Un tel mode de présentation est en train de disparaître définitivement et irrévocablement.

On a décidément compris que les tons trop sombres et trop intenses d'un mur, en faisant ressortir nettement le contour d'une sculpture, en donnaient pour ainsi dire une vision frontale et non point à trois dimensions; on s'est rendu compte que les couleurs violentes, entre autre ce traditionnel rouge pompéien, absorbaient toute la couleur et les ombres du modelé, détruisaient la douceur de la patine du marbre ancien, ôtaient à la sculpture ce que la sculpture doit être avant tout : une concrétisation dans l'espace, chargée de vie; et que, par conséquent, il ne fallait pas noyer ces formes dans une atmosphère sourde, entre des murs aveugles, privés de lumière en raison de l'excessive densité de la couleur.

Aussi a-t-on commencé à recourir aux tons légers, aériens qui, sans absorber les tonalités des patines, font ressortir toutes les nuances et les ombres du modelé,



Rijksmuseum d'Amsterdam. Section des arts appliqués. Présentation de carreaux hollandais.

mettant autour des sculptures une ambiance sereine et lumineuse, qui les libère, en quelque sorte, de l'espace qui les entoure. La couleur « atmosphérique », ainsi qu'on l'a qualifiée au chapitre VI, si elle avantage les tableaux, semble devoir être adoptée avec d'autant plus de succès pour la sculpture. On aurait tort de voir là le fait d'une mode éphémère ; il s'agit plutôt d'une correspondance rationnelle et pour ainsi dire fonctionnelle, entre la lumière, la couleur, la dimension et l'espace. (Voir, au sujet de la coloration des parois, la *Notice 2*, à la fin du chapitre.)

Les exemples et les expériences qu'on peut citer sont du reste probants.

Le Musée national de Naples, après avoir présenté ses sculptures de marbre et de bronze de Pompéi et d'Herculanum, sur de larges surfaces de tissu rouge sombre, a complètement abandonné ce système à l'occasion de la réorganisation effectuée ces dernières années, par suite de travaux de restauration et de consolidation du bâtiment. Après de longues et patientes expériences, une nouveau critère de coloration et de décoration a été adopté dans les plus grandes et plus importantes collections de sculpture, soit dans toute l'aile orientale qui comprend la galerie des Tyrannicides, la Galerie du Taureau Farnèse, la Galerie des marbres de couleur ; c'étaient là des locaux qui, par leur ampleur, et par l'élan des voûtes avaient véritablement leur fonction architectonique propre, qui méritait d'être restituée. Après avoir enlevé toutes les vieilles étoffes rouge sombre qui coupaient l'étendue de la paroi et entravaient l'élan de ces salles, on a revêtu les parois d'une teinte de fond légère, neutre, rendue plus aérée, fluide et atmosphérique par l'application de la couleur à la main, au moyen d'éponges ; ce ton n'est, en somme, pas une couleur de fond, mais plutôt une couleur d'espace ; en reconstituant pour ainsi dire la surface des parois, on a rendu toute leur valeur architectonique au jeu des bordures, des pilastres, au volume des voûtes, par le moyen de simples tonalités en blanc et en teintes légèrement nuancées. Le résultat a dépassé toute attente et a rencontré la faveur des artistes aussi bien que du public, en général. Dans l'ampleur et l'élan de la grande salle, le Taureau Farnèse et l'Hercule Farnèse se dressent et reprennent toute leur valeur de masse, de couleur et de mouvement. Ils semblent replacés sous les grandes voûtes des Thermes impériales romaines dont on les a retirés ; les autres statues, plus petites, sont désormais mieux circonscrites dans l'intervalle des pilastres, tout en baignant, elles aussi, dans l'atmosphère des voûtes et des parois ; chacune a maintenant cette exacte délimitation de la vision, qui permet la contemplation et la méditation.



Victoria and Albert Museum de Londres. L'une des anciennes galeries à pavé de mosaïque et jour latéral, affectée à l'exposition des ferronneries.

Une couleur plus légère et plus sobre entraîne nécessairement l'allégement et la simplification de la décoration. On a compris qu'en dehors des cas justifiés par des conditions spéciales d'ambiance architectonique et de restitution d'entourages artistiques et culturels, la surcharge des ornements et de la décoration, surtout dans les voûtes, n'a aucune utilité pour la contemplation et la jouissance esthétique des vrais grands chefs-d'œuvre de l'art. On réalise toujours mieux, de nos jours, la nécessité de conférer aux édifices de musées de caractère monumental, leur plus haute et simple valeur architectonique, en les dépouillant des inutiles surcharges décoratives. On peut citer, à cet égard, un exemple caractéristique, celui de la *Victoire de Samothrace*, au Louvre, qui semblait humiliée sous la lourde mosaïque de la voûte, où d'autres représentations de victoires, au port rigide et munies d'ailes inutilement complètes, mettaient une note de froideur académique autour d'une des plus grandes hardiesses de la sculpture antique. On a recouvert les mosaïques, supprimé la couleur pompéienne des parois du fond, élargi l'escalier, et la Victoire, maintenant, s'inscrit dans une arcade de pierre plus claire que la statue, qui s'offre seule au sommet de ces marches monumentales et nues.

Ce même principe de l'allégement des couleurs et de la simplification décorative, garde toute sa raison d'être quand on passe des salles de caractère architectonique et monumental, à des locaux de proportions plus modestes. Il ne faut pas non plus craindre à l'excès l'uniformité de couleurs dans les parois. On peut facilement remédier à la monotonie en opérant par gradations de tons et en se laissant guider

par le principe en vertu duquel des surfaces plus petites peuvent supporter des tons plus intenses, et des surfaces plus grandes, des tons de moindre intensité, plus fluides et atmosphériques. Il arrive d'ailleurs que l'uniformité des fonds, dans deux ou trois salles contiguës, contribue à renforcer l'impression de grandeur et d'espace. Du reste, rien n'est parfois plus gênant qu'un échantillonnage de couleurs réparti



Musée des Arts décoratifs de Strasbourg.
Escalier ancien avec ferronneries.

sur une succession de salles et qui se fonde sur un motif souvent contestable, à savoir que ce violent changement de ton obéit au caractère des différentes œuvres et à leur différente valeur chromatique.

Les principes qui viennent d'être énoncés pour les sculptures antiques pourraient aussi s'appliquer aux sculptures du moyen âge, de la Renaissance et de l'art contemporain.

Ces considérations n'empêchent pas, évidemment que, pour des expositions particulières d'œuvres de sculpture et de peinture, on puisse encore utiliser les tapisseries dont on a dit tant de mal, qui peuvent toujours donner des tons, une luminosité, un caractère, qu'on n'obtiendrait guère avec les couleurs à fresque ou en détrempe. Dans l'exemple du Musée de Naples, mentionné plus haut, on n'a pas hésité à choisir un fond de tapisserie pour la salle de *Vénus*, voisine de la salle « atmosphé-

rique » du *Taureau Farnèse*, parce qu'il est apparu que la coquetterie presque XVIII^e siècle de la *Vénus Callypige*, demandait une atmosphère plus intime, plus chaude, plus colorée que celle où apparaît la grandiose nudité d'Hercule.

Mais dans ces cas aussi, il est nécessaire de recourir à des moyens d'une extrême simplicité décorative et de renoncer aux artificielles compositions scénographiques. Le public est simple et honnête; il se défie des artifices, des recherches et du super-esthétisme.

Lumière, espace doivent librement circuler dans les galeries de sculpture, et l'usage de vitres opaques qui crée une lumière sourde, sans vibration, devrait être, sinon entièrement aboli, du moins réduit au minimum indispensable.

C'est ici le lieu de rappeler que les musées de sculpture ont été anciennement installés de préférence sous des portiques publics, et que le plus beau musée particulier qu'il nous ait été donné d'hériter du monde antique, était exposé à la libre lumière d'un jardin et parmi les colonnes d'un portique : c'est le musée des bronzes et des marbres de la villa suburbaine d'Herculanum.



Musée d'Extrême-Orient à Stockholm. La grande salle préhistorique

LA RESTAURATION DES SCULPTURES ET LEUR PRÉSENTATION MUSÉOGRAPHIQUE.

Bien qu'il ne puisse être question de traiter ici le problème de la restauration des sculptures antiques, il y a lieu de relever que les musées de sculpture se trouvent, sous ce rapport, placés dans des conditions assez différentes des musées de peinture. Les marbres antiques ont souvent subi, au cours des siècles, des mutilations très profondes, ainsi que des restaurations tout arbitraires. D'autre part, certaines œuvres se trouvent dispersées par fragments, entre plusieurs musées. La réunion de ces fragments pose des problèmes d'ordre essentiellement administratif, une fois que les identifications scientifiques ont permis de donner un avis concluant sur la correspondance réciproque de tels ou tels de ces fragments. Mais si les exigences modernes de la présentation scientifique commandent souvent la suppression des ajouts malencontreux, il faut admettre la possibilité de maintenir certains compléments heureux, surtout lorsque la pièce peut avoir une fonction essentiellement décorative. On pourra même, dans cet ordre d'idée, aller jusqu'à remplacer une adjonction malhabile par un moulage basé sur un examen minutieux des œuvres apparentées, ou, suivant les cas, calqué sur le fragment appartenant à coup sûr à la même œuvre, mais qui se trouve être la propriété d'un autre musée. — Il faut, en effet, reconnaître qu'il y a des mutilations très supportables, voire même tout à fait admissibles au point de vue esthétique, — il est superflu d'en énumérer des exemples célèbres, — alors que d'autres peuvent avoir un effet gênant et même causer un certain malaise, qui fausse l'appréciation. — Ces divers problèmes ne peuvent être résolus ni par des considérations strictement scientifiques, ni par l'esthétique pure. C'est affaire de goût et de mesure, et il appartiendra au conser-



Rijksmuseum d'Amsterdam. La galerie centrale.

vateur d'étudier avec soin le mode de présentation qui pourrait dispenser, soit d'une restauration, soit d'une mutilation des restaurations antérieures. Il est bien évident que les guides et catalogues devront venir au secours du visiteur désireux de n'être point abusé sur l'authenticité plus ou moins partielle des objets qu'on lui présente.

LA PRÉSENTATION DES ENSEMBLES DE SCULPTURE ET D'ARCHITECTURE DANS LES MUSÉES.

Il a été fait allusion, à plusieurs reprises, au cours de cet exposé, à l'importance de l'ambiance pour la présentation des sculptures. Ce problème de l'ambiance, — qu'il s'agisse de dimensions, d'ornementation ou de couleurs, — touche de très près à la reconstitution des ensembles architecturaux et présente, avec celle-ci, des analogies incontestables de méthodes et de principes : les expériences faites à cet égard, sur une grande échelle, au *Vorderasiatisches Museum*, de Berlin, peuvent être utilement étudiées *. On a vu se confirmer une règle, déjà mentionnée au sujet de la coloration des parois, à savoir : qu'à un changement d'échelle, dans le format des salles, dans les surfaces des parois, correspond un traitement tout différent des tons du revêtement et, d'une façon générale, du mode de présentation : un vaste local ne pourra jamais être le simple agrandissement proportionnel d'une salle de dimensions modestes. Le cas est particulièrement frappant en ce qui concerne les récents aménagements du *Pergamon Museum* de Berlin, où l'art de l'architecte a consisté à donner une notion des perspectives architecturales, par l'élévation des toitures, et surtout par un recul suffisant, et une notion des dimensions réelles,

* On trouvera au volume 29-30 de la revue *Museion*, un exposé sur les reconstitutions architectoniques du *Vorderasiatisches Museum* et du *Pergamon Museum*, de Berlin.

en abandonnant la présentation tronquée des colonnes pour adapter la reconstitution intégrale d'une ou deux colonnes au moins, quitte à présenter seulement les éléments caractéristiques des autres. Mais si les sculptures ont besoin d'une ambiance aérienne, ainsi qu'on l'a relevé plus haut, la présentation d'ensembles architectoniques peut moins encore se concevoir sur fond opaque. Lorsqu'on a procédé à la nouvelle présentation du temple de Pergame qui, s'il avait été rebâti sur le plan original n'aurait pu être enveloppé d'une salle assez vaste pour être contemplé à bonne distance, on a disposé les quatre façades contre les quatre parois d'une même salle; le sol a été revêtu de dalles de calcaire rose pâle, tandis que les parois qui dépassent les parties supérieures du temple, ont été traitées en un ton bleuâtre, aérien, sur lequel la pierre du temple se détache particulièrement bien. Les grandes reconstitutions architectoniques venaient à la suite de travaux entrepris pour la première fois au Musée d'Epidaure, qui marque le début de ce genre de réalisation muséographique. Il faut également citer le Musée de Delphes qui, lui aussi, a inspiré les travaux qui ont abouti aux grandes synthèses architectoniques.

Toutefois, et c'est là un point sur lequel il conviendrait d'insister, le principe des grandes reconstitutions architectoniques à l'intérieur d'un musée, ne peut se justifier que par des considérations de conservation, plus encore que par des conceptions proprement muséographiques.

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid, par le Prof. Amedeo MAYURI, Directeur du Musée National de Naples.

APPENDICE DU CHAPITRE XIII

Notice 1. — Bien que la question de l'emplacement et de la distribution des œuvres d'art ait déjà été traitée, dans ses généralités, au chapitre VI, il n'est pas inutile de rappeler ici quelques principes rapportés plus particulièrement à la mise en valeur des sculptures et tels qu'ils ressortent des discussions de la Conférence de Madrid.

Une fois l'échelle du local admise, il faut envisager le plan même de l'exposition; on observera, là encore, que les grandes sculptures ne peuvent être soumises aux mêmes règles que les pièces de petit format. Elles exigent, en effet, une disposition à grands intervalles qui, tout en répondant à la conception originelle de leur présentation, permet de les examiner séparément. Mais il a été reconnu que ce principe de l'exposition espacée ne doit pas conduire à l'exagération, à ces isolements de spécimens médiocres que l'on rencontre dans certains musées.

Bien qu'il ait paru vain de vouloir fixer des règles rigides pour le placement des œuvres de sculptures, il y aurait lieu, — comme l'a exposé dans son mémoire, M. G. Olkonomos, directeur du Service archéologique de la Grèce, — de s'arrêter à quelques normes déterminées par le bon sens, le bon goût et les exigences de l'optique, rapportées à la conception originelle de l'œuvre.

La sculpture en ronde bosse se placera à quelque distance de la paroi, de façon à en permettre la vue de tous les côtés: on suppléera au manque de place soit en posant les sculptures sur un socle tournant, système qui offre en outre l'avantage de permettre l'examen de la pièce sur le même fond, alors que ce fond varie si l'on doit faire le tour de la sculpture.

Les reliefs seront exposés à une faible hauteur ou, du moins, à une hauteur correspondant au niveau de l'axe optique d'un spectateur de haute taille. Quant aux sculptures ou reliefs décoratifs faisant partie de l'architecture d'un édifice, ils seront placés plus haut.

En tout état de cause, et pour des raisons déjà exposées au chapitre VI sur la décoration des salles, on évitera l'encastrement des reliefs dans les parois des salles d'exposition.

Les reliefs seront posés sur des socles spéciaux, de la hauteur voulue, car la juxtaposition de ces spécimens contre les murs de la salle ne donne pas une mise en valeur satisfaisante. Si, pour des raisons de place, par exemple, on est contraint de recourir à ce système, il faudra veiller à ce que le mode de fixation, tout en offrant la sécurité nécessaire, permette aisément le déplacement des œuvres.

Il faut cependant reconnaître que la question du niveau sera presque toujours résolue par compromis entre la position originelle de l'œuvre et les conditions de hauteur imposées par le local du musée. Cela est surtout vrai pour les sculptures provenant des parties élevées des églises ou autres édifices médiévaux ou modernes. Au Musée de l'Acropole d'Athènes, on peut se rendre compte de la différence d'effet esthétique, selon que les métopes et fragments de la frise du Parthénon sont placés dans l'axe ou au-dessus du champ visuel normal. Cette dernière disposition donne beaucoup plus de vie à ces compositions, bien que le niveau adopté soit loin d'atteindre celui de la hauteur originelle. La même observation peut se faire lorsqu'on examine les mou-

lages des sculptures phidiâques remis à la place des originaux, sur le fronton Est du Parthénon.

Les têtes isolées seront disposées selon les règles du niveau visuel qui commandent le placement des statues complètes. Il y a lieu de signaler à ce propos un mode de présentation qui donne d'excellents résultats et qui consiste à fixer les têtes sur une petite base cubique, par le moyen d'une tige de fer ou de bronze; on ménage un petit espace entre le bas de la tête et le socle, afin que le contour entier du modelé soit bien distinct. On a intérêt à débarrasser les têtes des masses de plâtre dont on les chargeait autrefois pour former une base stable, et à les fixer sur un socle par le procédé indiqué ci-dessus.

Notice 2. — Le problème de la coloration des parois comporte, comme on l'a vu dans le présent chapitre, des solutions variables. Il peut être utile de relever ici, à propos des aménagements du Musée National d'Athènes, les principes qui, selon la note communiquée à la Conférence de Madrid, par M. Georges Oikonomos, Directeur du Service archéologique de la Grèce, ont servi de base pour le choix des tons de certaines salles.

On peut établir le ton des parois d'un musée de sculpture sur la base de certaines déductions tirées de l'emplacement primitif de ces œuvres d'art. Il y a tout d'abord à considérer, dans le cas des sculptures anciennes, que celles-ci se trouvaient pour la plupart en plein air; elles avaient donc pour fond soit le ciel bleu, soit la verdure de conifères particulièrement fréquents en terre classique. Pour les œuvres placées dans des portiques ou des niches, on a la preuve qu'elles se détachaient sur un fond rouge et parfois bleu. Les sculptures qui se trouvaient dans des temples avaient un fond nuancé grâce à l'ornementation polychrome; d'autre part, elles se détachaient même sur des fonds uniformes et clairs, de par leur propre polychromie. Comme cette polychromie de la sculpture n'existe plus aujourd'hui, il est logique de suppléer, par un fond approprié, à la mise en valeur des contours et des formes de ces marbres, qui ont désormais des tons neutres et clairs.

Les expériences faites au Musée National d'Athènes, en essayant des tons clairs aussi bien que des tons foncés, ont conduit à choisir le vert foncé pour les sculptures de marbre. Ce ton fut emprunté à la verdure sombre des pins qui se trouvent dans le jardin du Musée national. Il est bien évident que l'on pourra adopter d'autres tons foncés, suivant la nature des œuvres ou de l'ambiance.

A la suite de ces mêmes expériences, on a pu observer que la surface peinte devait être absolument matte, sans le moindre reflet qui trouble la vue et fausse les contours des œuvres qui s'y profilent. Cette observation engagerait à exclure l'usage des revêtements des parois en marbres polychromes et luisants. A ce point de vue, on pourrait recourir à des tissus, de couleur beige foncé ou gris, si des raisons de conservation ne rendaient l'entretien de ces tentures assez compliqué et si l'aspect des locaux ainsi aménagés ne devenait pas facilement froid et conventionnel.

Pour les bronzes, on donnera la préférence aux couleurs claires, de préférence ivoire ou beige, ou même bleu de ciel léger, qui, d'ailleurs, rappellerait le fond de plein air.

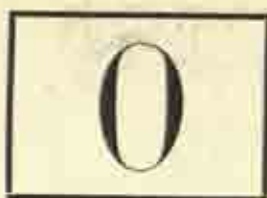
Les figurines en terre cuite seront abritées, en raison de leurs petites dimensions, dans des vitrines qui, sous le rapport des fonds, soulèvent des problèmes particuliers. On a obtenu d'heureux résultats avec des fonds de bois en contre-plaqué de chêne, naturel ou légèrement teinté et non luisant.

XIV

PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS D'ART DÉCORATIF ET INDUSTRIEL.

S O M M A I R E

ÉLÉMENTS ET CAUSES DE L'ÉVOLUTION MODERNE DES MUSÉES D'ART DÉCORATIF : le document culturel, technique et esthétique; les relations entre les objets d'usage et les besoins esthétiques; le caractère social et collectif des spécimens; leur fonction éducative en matière d'histoire et de technique. — DÉLIMITATION DE LA MATIÈRE DES COLLECTIONS. — Les critères de sélection des objets exposés: qualité esthétique et documentaire, prédominance du caractère représentatif, sur la valeur purement esthétique. — INSTALLATION DES COLLECTIONS : le musée traditionnel (édifice ancien; avantages et inconvénients); les ensembles alternant avec les séries; le musée nouveau (exemple du Kunstgewerbemuseum de Cologne) installé dans un édifice *ad hoc*, organisé selon les éléments caractéristiques de forme, de matière, de fonction des objets. — DISTRIBUTION DES SALLES : les séries permanentes, les expositions temporaires, avec mise en valeur individuelle des objets, groupement selon des thèmes particuliers (historiques, fonctionnels, etc.); collections à la disposition des spécialistes, leur emplacement par rapport aux collections principales, leur aménagement dicté par des considérations scientifiques ou des nécessités d'espace. — LA PRÉSENTATION DES PROCÉDÉS DE FABRICATION. — MATIÈRE ET BUT DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES : présentation des fonds de réserve, groupement par thèmes différant des critères des collections principales, ou expositions recrutées dans plusieurs musées et collections privées. — OUTILLAGE : importance des vitrines; exigences particulières de la présentation « décorative » (arrangement des spécimens, forme et couleur des étiquettes). — SALLES DE TRAVAIL : bibliothèque centrale et bibliothèques spéciales aux sections du musée, avec collections graphiques. — CATALOGUE: importance des introductions explicatives. — VALEUR ET RÔLE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART DÉCORATIF; enseignement public et documentation des artistes et artisans. — ORGANISATION SPÉCIALE DES RÉSERVES, répondant aux nécessités des études, du maniement aisé des objets. — LE RÔLE DES MUSÉES D'ART DÉCORATIF ET INDUSTRIEL : dans la formation du goût et dans l'évolution de la technique moderne; détermine les différents critères de présentation. — *Notice* : Le rôle des objets archéologiques dans les musées d'art décoratif.



N ne peut fixer d'une manière concrète et définie la conception de ce que doit être un Musée des Arts décoratifs, comme il est facile de le faire pour les Musées des Beaux-Arts dont l'orientation est parfaitement arrêtée.

Les Musées d'Arts décoratifs ne se sont créés qu'à la suite de tous les autres genres de collections et dans la grande majorité des cas, leur fond propre se trouve mêlé à des spécimens appartenant spécifiquement à la peinture et à la sculpture. Même à notre époque, ils n'ont acquis de personnalité vraiment indépendante que dans les grands centres culturels d'Europe, et encore, leur présentation est-elle souvent loin d'égaler celle des Musées des Beaux-Arts.

Leur formation est donc tardive; au *xix^e* siècle, les arts décoratifs ne sont pas encore appréciés à leur juste valeur, malgré l'intérêt qu'apportèrent quelques monarques du *xviii^e* siècle au développement de certaines industries décoratives. On peut citer pour preuve de cette mésestime, le fait qu'un élève ayant obtenu, vers le milieu du siècle dernier, une bourse pour continuer ses études de dessin, renonça à ce privilège lorsqu'il apprit qu'il devrait suivre un cours de dessin pour tissus : son ambition était d'être peintre de portraits.

Il fallut toute la transformation que les temps modernes apportèrent, dans la vie sociale, pour que l'art décoratif se vît placé au rang qui lui revenait dans l'ordre de l'expression matérielle d'une idée, d'une fonction ou d'un goût, dans le témoignage qu'il donne d'une culture, d'une civilisation. Cette évolution est due, en grande partie, au progrès scientifique qui a atteint un développement considérable, multipliant, en accord avec les inventions mécaniques, la fabrication des objets et instruments de tous genres, et s'adaptant ainsi à notre époque qui demande à tous les objets non seulement une émotion esthétique, mais encore une fin pratique. Les progrès industriels ont accru à un tel degré la production des objets artistiques que le domaine de la décoration s'étend et varie de jour en jour, si bien que tous les peuples doivent se préoccuper d'acquérir, par l'intermédiaire des Ecoles des Arts et Métiers, une technique parfaite alliée à une esthétique rapportée au goût du moment.

Les récentes expositions de Beaux-Arts et Arts décoratifs réunis, ont montré l'étroite relation qui existe entre le goût et l'esthétique contemporaine d'une part, et la forme que l'on donne aux objets d'autre part. On a réalisé par là même que cette relation avait caractérisé également les époques antérieures. Et c'est de cette conception que les musées d'art décoratif ont tiré une seconde raison d'être : ils ne sont plus seulement des collections de modèles à l'usage des artisans d'aujourd'hui, mais des ensembles de spécimens reflétant, dans l'espace et dans le temps, les divers courants sociaux et esthétiques des époques passées et leur évolution jusqu'à nos jours.

Il était indispensable de marquer les points essentiels de la genèse du musée des arts décoratifs, afin d'en délimiter les tâches et de dégager les éléments qui le distinguent de telles institutions par rapport aux autres musées de beaux-arts ou d'ethnographie, par exemple.

Le Musée des Arts décoratifs recueille et conserve tous les documents artistiques, non pas en tant que produits d'une conception individuelle, mais en tant que pro-



La présentation des collections au Fitzwilliam Museum. Salle ouverte en 1921.

duits de l'humanité à ses divers âges et selon les diverses couches sociales; il est donc, de par son contenu, tout d'abord un Institut d'art dont le but est d'éduquer la sensibilité du visiteur; un Centre d'investigations pour l'étude de l'histoire du travail à travers les âges et un Etablissement d'enseignement qui, par le moyen direct de l'exemple, instruit, non seulement l'écolier, mais encore tous ceux qui ne pouvant disposer de temps pour l'étude, retirent de leur visite le profit d'une indéniable instruction historique, esthétique et technique.

Si ces musées n'avaient d'autre ambition que celle d'influencer la sensibilité artistique du peuple, ils ne rempliraient pas toute leur mission. On doit, en effet, chercher en eux un élément éducatif et même les faire contribuer à la connaissance pratique du procédé de fabrication.

La valeur éducative des Musées des Arts décoratifs a été particulièrement mise en avant en U. R. S. S. où les musées sont comme « des livres ouverts destinés à l'éducation du peuple » et en Amérique du Nord, où le « rendement » instructif du musée égale, en importance, le rendement artistique. Ce rôle éducatif du musée, qui ne se limite pas aux collections d'art décoratif, peut cependant être mis à profit dans un sens plus direct et concret, dans de telles institutions, en raison même du caractère technique et sociologique que comportent les spécimens d'art décoratif.

LA MATIÈRE DES COLLECTIONS

Bien qu'il soit difficile de déterminer rigoureusement le caractère des objets qu'il convient de grouper dans un musée des arts décoratifs, cette détermination même



La présentation des collections ethnographiques au Musée d'Art National de Bucarest.

constitue le point de départ de tous les problèmes muséographiques particuliers à ces collections. Au nombre des musées de cette catégorie, le plus riche et le plus représentatif est sans conteste, le *Victoria and Albert Museum* de Londres, qui recueille d'innombrables manifestations artistiques de tous les pays, à travers tous les siècles. Ce critérium d'universalité, si remarquablement appliqué dans ce musée ne pourrait que difficilement s'étendre aux musées d'autres catégories.

On admet, en règle générale, que les Arts décoratifs des temps passés ne doivent pas sortir de la sphère des musées archéologiques, hormis quelques rares exemplaires-types, dont la valeur artistique est bien définie. (Voir *Notice* à la fin du chapitre.)

Les collections commencent le plus souvent avec les arts du Moyen Âge pour se développer progressivement jusqu'à notre époque. On a beaucoup discuté la question de savoir si les produits industriels contemporains doivent faire partie des Musées des arts décoratifs. Ceux qui concluent par la négative, reconnaissent les difficultés que présenterait une sélection. On a voulu remédier à cette difficulté en confiant le choix des œuvres à un Comité dont tous les membres auraient des conceptions esthétiques différentes, pensant aboutir ainsi à une sélection équilibrée et rationnelle. Si d'une part, l'admission des œuvres contemporaines comporte maintes distinctions délicates, il ne semble pas que l'on soit fondé, en revanche, à renoncer à l'acquisition d'objets de dates anciennes; de cette manière le musée pourra illustrer l'évolution complète des diverses conceptions du passé.

La sélection des objets, aussi bien anciens que modernes, ne doit être limitée qu'en ce qui concerne la qualité esthétique, la valeur historique ou l'intérêt archéo-



La présentation des collections au Musée des arts décoratifs à Oslo.

logique; mais bien entendu, tous les objets acquis devront être d'une classe qui les rende dignes d'être exposés. Cela ne signifie évidemment pas que ces musées doivent se composer uniquement de chefs-d'œuvre; il se peut d'ailleurs que ces derniers ne répondent pas, en tous points, aux orientations artistiques caractéristiques de leur temps. Un musée des arts décoratifs, en raison même de sa nature et de ses buts, doit faire le plus souvent appel à des œuvres secondaires, et ce n'est que l'ensemble des chefs-d'œuvre et de ces produits secondaires qui pourra restituer la vision claire et complète de ce que fut l'époque qu'ils représentent, — tâche essentielle et primordiale de cette catégorie de musées. En d'autres termes, la sélection des objets se basera sur leur caractère représentatif plus encore que sur leurs qualités intrinsèques.

INSTALLATION DES COLLECTIONS

La première étape de tout musée a toujours été de recueillir et de conserver la plus grande quantité possible d'objets sans que l'on ait eu grand souci de leur future installation, ou du développement que pourraient comporter ces collections : le musée était un amoncellement d'objets gardés en vitrines, plus ou moins monotones, dans lesquelles, sans plan préconçu, s'accumulaient d'innombrables spécimens. En présence de ce fond acquis, une réforme s'est imposée quant à l'installation des objets. A cet égard, il en va des musées d'art décoratif et industriel comme des musées d'autres catégories, en ce qui concerne la présentation des collections. Nous nous trouvons actuellement en présence de trois catégories principales de musées,



Pennsylvania Museum of Art de Philadelphie. Nouvelle salle d'art roman et gothique. Groupement de peintures, tapisseries et meubles des époques Charles VII, Louis XI et des Ducs de Bourgogne Philippe Le Bon et Charles Le Téméraire.

que l'on peut caractériser comme suit : 1° groupe traditionnel ; 2° expositions d'ensembles ; 3° nouvelles organisations.

Le Musée traditionnel ne doit pas être pris comme type définitif, mais bien plutôt comme la transition entre le musée ancien et le musée moderne. Ces musées ont dû, la plupart du temps, s'adapter à de vieux édifices qui, presque toujours, ne furent pas construits en vue d'un tel usage, avec des vitrines du siècle passé et un nombre si considérable d'objets que leur réorganisation pourra difficilement se faire dans l'espace de quelques années. La grande majorité des musées européens se classent dans cette période de transition. On a vu, au chapitre V, les divers problèmes que soulève la nécessité d'une présentation muséographique dans des édifices anciens. On a relevé entre autres que les expositions en vitrines, — et c'est le cas le plus fréquent pour les arts décoratifs, — s'accordent malaisément avec les conditions architectoniques qu'impose une construction primitivement destinée à de tout autres fins.

Expositions d'ensembles. — Depuis un certain temps, des musées américains, suisses et espagnols, celui de Barcelone, en particulier, ont tenté l'installation de salles pour lesquelles la décoration des parois et tous les objets qu'elles contiennent, appartiennent à une même époque. Chaque œuvre d'art y est considérée non en elle-même, mais comme partie intégrante d'un organisme. Ces salles ont le don de plaire au public qui aime à voir revivre le passé, et le système peut être recommandé toutes les fois que ces salles alternent avec d'autres locaux, offrant au visiteur des



Musée d'art ancien de Lisbonne.
Vue partielle de la salle consacrée à l'orfèvrerie française du XVIII^e siècle.

séries réparties en vitrines; c'est là encore un moyen de rompre la monotonie de la visite au musée.

Ce système, qui peut présenter certains risques si l'on tente d'installer des intérieurs, soit du Moyen Age, soit de la Renaissance, est plus facile à réaliser si l'on se borne à des reconstitutions appartenant aux deux ou trois derniers siècles. Quant au principe même de la reconstitution d'intérieurs, le chapitre VII en a indiqué les éléments et les lois, qui pourront trouver ici leur application.

Le Musée actuel. — Parmi les essais les plus hardis réalisés jusqu'à ce jour dans l'installation des Musées des Arts décoratifs, il faut citer le *Musée Schnütgen* de Cologne et le *Kunstgewerbe Museum*, de la même ville. La collection Schnütgen ne semble se préoccuper que de faire valoir au maximum chacun des objets dont elle se compose, et c'est d'après leurs principales caractéristiques que l'on a tracé le plan des vitrines, installé l'éclairage de celles-ci et conçu le décor des parois.

Le *Kunstgewerbe Museum* de Cologne appartient à la catégorie des musées nettement novateurs. Le classement de la matière muséographique repose sur des principes nouveaux, qui ne sont plus essentiellement chronologiques ou historiques. Voici, par exemple, la dénomination des trois sections actuellement installées : 1^{re} matière et fabrication; 2^e destination et forme; 3^e couleur et décoration. L'orientation de ce musée, dont la valeur esthétique des expositions est particulièrement suggestive, et dont la réalisation est ingénieuse, semble vouloir atteindre le visiteur par l'élément impressif plutôt que par des données strictement intellectuelles. S'il s'agissait d'une exposition temporaire, cette remarque n'aurait guère de portée; mais on pourrait voir un inconvénient à ce système, dans le cas où de tels principes



La présentation des collections de plastique et d'art décoratif au Kunsthistorisches Museum, de Vienne. La salle du XV^e siècle. La récente réorganisation de ces collections s'est inspirée de deux principes : présentation aussi distincte que possible de chaque objet, permettant au visiteur de les étudier de tout près ; groupement des spécimens par époques stylistiques, afin de mettre également en évidence la genèse de ces collections qui furent réunies et accrues au cours des siècles par toute une série de personnages historiques, dont chacun donna son empreinte particulière à ces divers ensembles. Quant au mode de présentation, on a abandonné définitivement les distinctions par techniques pour adopter un mode synthétique, découlant des deux principes énoncés ci-dessus : juxtaposition des produits de métiers et d'arts différents qui met en relief la variété de formes et d'invention. Le caractère global de chaque salle, est, en quelque sorte, précisé par des tapisseries qui constituent l'accord de base pour l'ensemble des objets réunis et dont on a déduit les tonalités des parois et des fonds de tissus dans les vitrines.

guideraient seuls l'arrangement d'expositions permanentes. Quoi qu'il en soit, les autres musées gagneraient beaucoup à s'inspirer de cet exemple.

Distribution des salles. — Si l'on tient compte des diverses catégories de musées qui viennent d'être rapidement esquissées et des opinions émises par les muséographes d'Europe et particulièrement d'Amérique, on aboutit à la conclusion suivante : les musées réclament, d'une part, une installation permanente et, d'autre part, quelques expositions temporaires. Les salles principales, destinées à être visitées par le grand public, seront consacrées à la première ; on y exposera les



Le nouvel arrangement des collections d'art plastique et d'art décoratif
au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Salle de la Renaissance Italienne.

objets dont la valeur esthétique est bien définie. Tout autour, dans une série de salles destinées principalement aux spécialistes, on classera les objets d'intérêt artistique plus secondaire. Il sera très utile, en outre, vu la rapidité et la variété des progrès scientifiques actuels, de consacrer quelques petites salles à la démonstration des procédés de fabrication auxquels le public s'intéresse tant de nos jours.

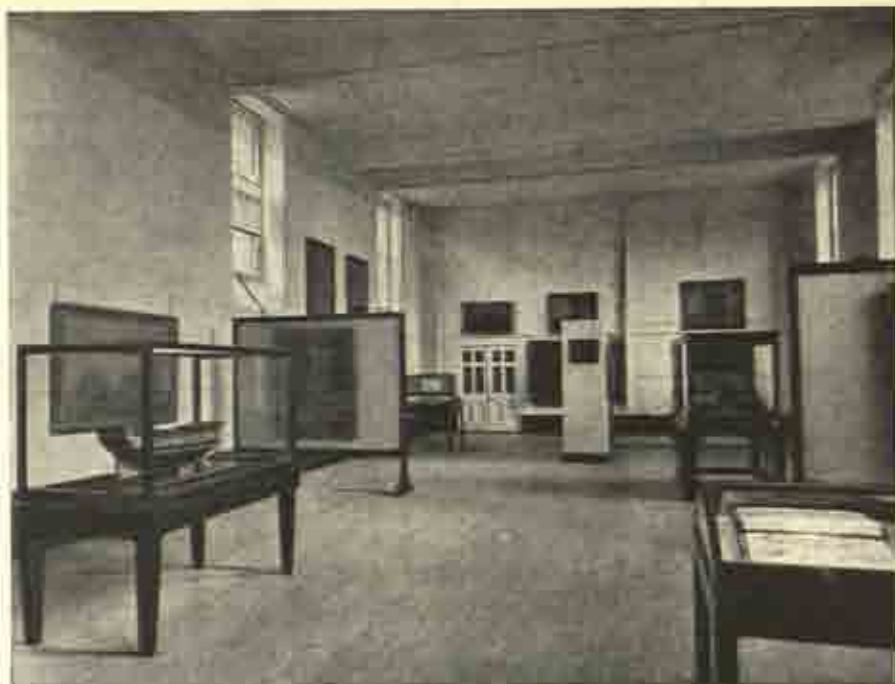
Salles destinées au public. — Un musée des arts décoratifs renferme un nombre si considérable d'objets que leur exposition générale gênerait et parfois rendrait même impossible, l'appréciation esthétique d'une œuvre de valeur. C'est pourquoi il y aurait intérêt à répartir en deux groupes principaux les objets à exposer : 1^{re} collections sélectionnées, selon certains thèmes, selon la chronologie, la matière, l'usage, avec mise en valeur des pièces caractéristiques, — pour le grand public ; 2^{de} collection d'œuvres de valeur artistique variable, à la disposition du spécialiste qui, lui, s'attachera principalement à la valeur scientifique des spécimens.

Les salles principales contiendront la collection des objets les plus importants du musée ; chaque pièce exposée y sera placée avec un tel soin que sa simple contemplation en fasse ressortir toute la valeur individuelle, sans que les pièces plus secondaires qui l'entourent et dont le but est de représenter la culture esthétique de l'époque correspondante, puissent en gêner la contemplation. On pourra en faire le classement suivant la chronologie et suivant la matière, en ayant soin d'obtenir, dans chaque vitrine, un équilibre parfait dans la distribution, tant au point de vue de la forme qu'à celui de la couleur, afin qu'il soit facile d'apprécier chaque objet présenté dans tous ses détails et que l'impression esthétique s'équilibre avec la leçon d'histoire qu'on peut retirer de l'examen de ces objets.

Collections d'études. — Si l'édifice est neuf, on pourra exposer ces collections



Le nouvel arrangement des collections d'art plastique et d'art décoratif
au Kunsthistorisches Museum de Vienne. La salle de l'époque Marie-Thérèse.



La présentation des collections au Musée Maritime de Greenwich.

dans des salles parallèles à celles réservées au grand public ou encore, dans des salles correspondantes, soit d'un étage supérieur, soit d'un étage inférieur. La présentation des objets pourra se faire au moyen de vitrines et souvent, lorsque les objets sont très petits, on utilisera des casiers superposés, dont la partie supérieure sera en verre. Ce système offre l'avantage d'une grande économie de place. Ces salles d'études pourront également contenir les collections fragmentaires non exposées et les falsifications dont l'examen peut comporter des enseignements fort utiles. Les salles d'études doivent être disposées de telle sorte que le chercheur puisse faire son travail sans qu'il soit nécessairement accompagné partout par le personnel technique du musée, qui, bien entendu, sera à la disposition du spécialiste pour lui confier les objets, sur simple demande, et l'accompagner toutes les fois qu'il en aura besoin.

Les procédés de fabrication. — Il est intéressant de remarquer l'intérêt que la majorité des visiteurs apporte aux procédés de fabrication d'un objet; le fait est plus marqué encore de nos jours, où la plupart des procédés mécaniques modernes ont tué beaucoup des travaux manuels des temps passés.

Dans quelques musées — celui de la Chambre de Commerce de Lyon, par exemple, — on a installé des métiers à tisser qui permettent de suivre la technique de la fabrication des tissus. Sans doute y a-t-il là une idée à développer, car il est clair que sans cette illustration animée, les différentes phases de la production échappent nécessairement au profane. Cela contribuerait à rehausser l'attrait et l'intérêt du musée.



Kunstgewerbe Museum de Cologne.
Section II : Destination et forme ; Salle 5 : urne, pot, caisse, bahut, armoire.

Expositions temporaires. — En plus des installations permanentes représentées par les valeurs constantes du musée, on aura avantage à pouvoir disposer de certaines salles destinées aux expositions temporaires qui, périodiquement renouvelées, attireront l'attention du public, non seulement sur ces présentations, mais aussi sur les collections permanentes. Ces expositions pourraient être de deux genres : 1° composées de fonds anciens, provenant par exemple des collections d'études et qu'il serait bon d'exposer en les groupant selon certains thèmes ou certaines analogies de décoration, de forme, d'usage, etc. On peut rappeler ici, par exemple, l'exposition organisée par le Musée de Berlin : « l'animal dans l'art islamique » ; 2° on pourrait organiser d'autres expositions auxquelles pourraient prendre part les autres musées de la ville et même les particuliers, ce qui permettrait de présenter des ensembles homogènes d'éléments habituellement dispersés et d'accès souvent difficile. Il ne faut pas oublier, dans cette catégorie de manifestations, les expositions des artistes contemporains désireux de faire connaître leurs créations et enfin, comme dans tout autre musée, on aura intérêt à réserver une salle pour l'exposition momentanée des dernières acquisitions.

Outillage. — En ce qui concerne le matériel d'exposition, il faut simplement relever ici l'importance des vitrines et des autres meubles pour la présentation ou la garde des objets, et qui jouent un rôle essentiel dans le cas du musée d'art décoratif. Pour le détail de ces dispositifs, le chapitre XI contient les précisions nécessaires.

Les problèmes d'étiquetage, — quant à la présentation esthétique, au système de nomenclature et à la rédaction des étiquettes ou notices explicatives, — ont été



Kunstgewerbe Museum de Cologne. Section II : Destination et forme. Salle 6 :
Récipients à couvercle, pots à trois pieds, seaux, baquets, corbeilles, commode,
cabinet, coffres, cassettes, boîtes.

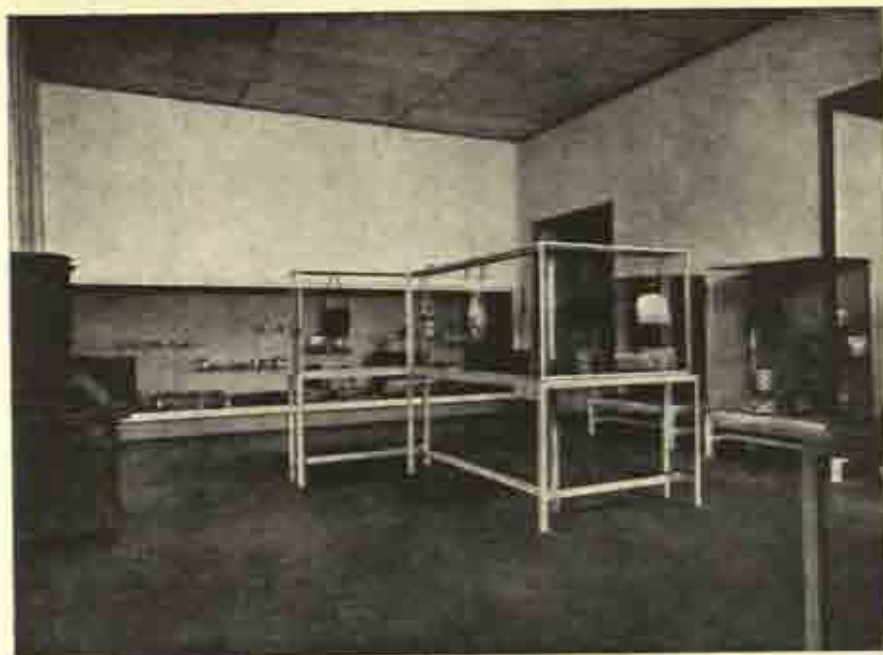
traités au chapitre XII. Le musée d'art décoratif a cependant, à cet égard, des exigences particulières; il est naturel, en effet, que la présentation des étiquettes, — leur forme, leur couleur et leur emplacement, — s'accorde avec le caractère essentiellement décoratif des objets et de leur présentation. Il convient que la teinte des étiquettes s'harmonise avec celle de la salle; du moins, faut-il toujours veiller à éviter les contrastes trop marqués. La couleur des étiquettes doit toujours être choisie avec un soin méticuleux, particulièrement pour celles qu'on destine aux objets. Le noir et le marron, avec lettres dorées; une teinte brûlée, mate, avec caractères noirs, sont généralement employés avec succès. Une trop grande profusion d'étiquettes a tendance à gêner le visiteur, plutôt qu'à l'aider.

ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES

Salles de travail. — Chaque section du musée doit posséder une salle de travail installée à proximité des collections non publiques et des réserves.

Les salles de travail devront offrir au chercheur la possibilité de manipuler les objets exposés, ce qui contribuera considérablement à lui en faciliter l'étude complète. C'est dans ces salles également qu'on pourra consulter les catalogues particuliers à la section, les imprimés, les manuscrits, et les ouvrages de la bibliothèque générale qui se rapportent à ladite section.

En règle générale, le chercheur ne s'intéresse pas exclusivement aux pièces contenues dans le musée, du moins doit-il constamment faire des comparaisons avec d'autres objets analogues; aussi lui est-il indispensable d'avoir entre les mains, des ouvrages, des photographies, etc. Cela impose au musée l'obligation d'avoir : 1° une



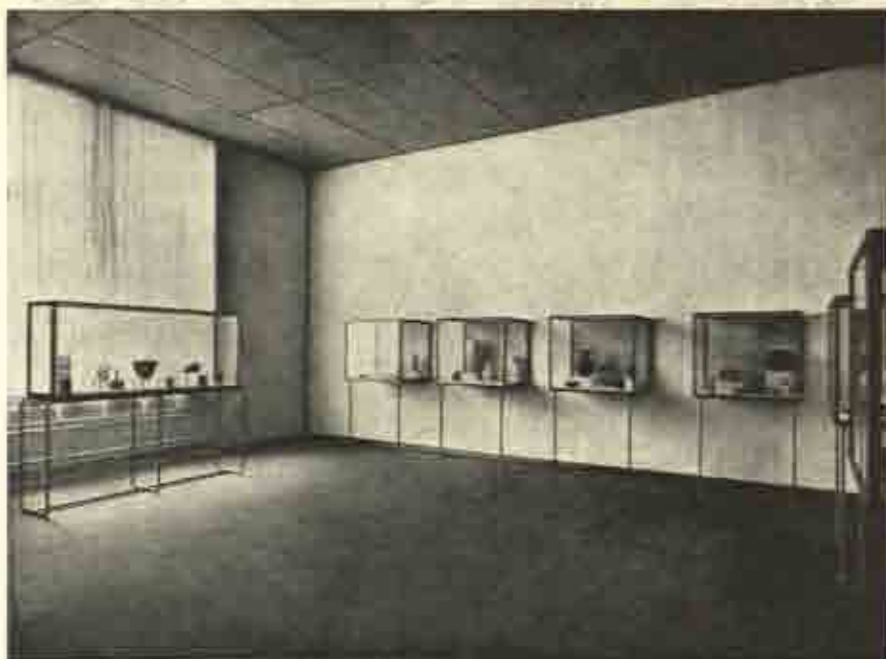
Kunstgewerbe Museum de Cologne. Section II : Destination et forme.
Salle 7 : boîtes, poches, bourses, coffres, secrétaires, caisses et récipients de destinations particulières.

bibliothèque centrale, aussi riche que possible, mise à la disposition de tous ceux qui désirent simplement consulter un ouvrage; le contenu pourra en être réparti dans les différentes sections du musée et les principales salles d'étude; 2° une bibliothèque spéciale à chaque section et dont le contenu soit bien en rapport avec les objets conservés. Chaque section devra posséder un fichier illustré, composé de photographies, dessins, gravures, etc., toujours en accord avec ses collections; c'est le moyen de faciliter grandement l'étude comparative des spécimens, si importante dans les musées d'art décoratif. A cet égard, il est préférable que les collections graphiques soient constituées par section, plutôt que réunies dans la bibliothèque générale, chaque section ayant continuellement à consulter ces références.

Catalogues. — Comme tout autre musée, le musée d'art décoratif aura son catalogue, mais, en raison du caractère des objets et surtout de leur présentation selon des critères assez variés, il conviendra de vouer une attention particulière au texte explicatif accompagnant le registre des différents numéros. Un exposé général de l'activité du musée, de son programme et de ses buts, trouvera sa place, soit dans un guide sommaire, soit en tête du catalogue. A cet égard, les expositions temporaires donneront nécessairement lieu à des catalogues spéciaux qui compléteront, en particulier, la mission éducative du musée. On trouvera des indications de caractère pratique dans les nombreuses contributions à l'enquête qui a été entreprise par l'Office international des Musées de 1927 à 1929 et publiée dans les volumes correspondants de « *Museum* ».

ACTIVITÉS ÉDUCATIVES

La valeur éducative d'un musée des arts décoratifs est considérable, car, du fait



Kunstgewerbe Museum de Cologne. Section III : Couleur et décoration.
Salle 8 : Email, verrerie, velours, depuis 4.000 ans.

de la richesse et de la variété des objets dont il dispose, il se trouve être au niveau de toutes les intelligences. La vue des objets d'usage journalier mais d'une belle facture, affine le goût et constitue à la fois, la meilleure des leçons, non seulement pour les écoliers, mais encore pour les adultes, pour ceux en particulier qui n'ont guère le loisir de compléter leur instruction et sont néanmoins désireux de connaître le passé et surtout les métiers et le décor de la vie d'autrefois.

Dans l'aménagement et le programme d'un musée des arts décoratifs, il faudra tenir compte de l'apport que constituent ces collections dans l'éducation du goût chez les enfants, déterminer quels stimulants ils y trouvent spécialement dans le dessin et la représentation des objets, quels enseignements ils y puisent quant à la genèse des objets les plus usuels, quelles filiations avec l'histoire ils pourront y découvrir aussi. C'est par ce moyen que, dans les musées des Etats-Unis d'Amérique, par exemple, on est parvenu à stimuler les dispositions artistiques de l'enfant, dès le plus jeune âge.

Dans le choix des éléments constitutifs des collections, dans leur présentation également, le conservateur devra aussi songer qu'un tel musée constitue une source inépuisable de documentation pour les artistes d'aujourd'hui et pour ceux, tout particulièrement, qui appartiennent à l'artisanat. A côté de l'exposition proprement dite, le musée d'art décoratif devra envisager l'organisation de cours, de conférences, etc., qui nécessiteront l'aménagement de locaux spécialement outillés.

Enfin, le musée des arts décoratifs est aussi un lieu de travail pour les étudiants universitaires auxquels on devra réserver des salles d'étude pour leurs travaux d'in-



Kunstgewerbe Museum de Cologne. Section III : Couleur et décoration.
Salle 9 : La décoration géométrique.

vestigation. Les cours spécialisés, donnés au musée, soit par les conservateurs eux-mêmes, soit par des professeurs universitaires, compléteront cette activité éducatrice et scientifique.

En conclusion, les problèmes propres aux musées d'art décoratif, découlent tout naturellement de la nature du matériel muséographique, à la fois abondant et divers, de la mission documentaire et éducative assignée à ces institutions. En ce qui concerne les collections, une sélection s'impose, en raison des nécessités de place, tout d'abord, et pour obtenir, d'autre part, une présentation claire et évocatrice des périodes respectives; c'est dire que le choix des objets reposera essentiellement sur le caractère représentatif plutôt que purement esthétique. Comme les arts décoratifs et industriels touchent à des modes d'expression très divers, certains classements, tout matériels, s'imposeront, pour les commodités de la présentation : classement par matière, classement par usage, par destination, etc. Cette présentation en séries peut se concilier avec les reconstitutions d'intérieurs, en procédant alternativement par séries systématiques et par ensembles. En outre, l'abondance même du matériel disponible oblige à l'exposition temporaire, que l'on groupera sous certains thèmes qui constitueront en quelque sorte des coupes transversales par rapport à la présentation permanente en séries. Enfin, le métier, la facture jouant un rôle essentiel dans le domaine des arts décoratifs, on aura intérêt à représenter, soit par des maquettes, soit par des illustrations, — par la photographie ou par la cinématographie, — la genèse de certains spécimens, la fabrication de certains objets et même leur usage pratique.

Ces diverses activités particulières aux musées d'art décoratif, impliquent une

organisation des réserves extrêmement minutieuse, car celles-ci constituent le fond exploité en permanence pour des présentations temporaires, pour des remaniements d'arrangement selon des points de vue différents. Aussi, une cohésion étroite devra-t-elle exister aussi bien entre les activités et les collections des différentes sections, que dans le plan même de la distribution des locaux afférents à ces divers services.

Il est inutile de revenir sur la mission éducative toute spéciale qui incombe aux musées d'art décoratif et industriel, dans l'ordre de l'histoire de la civilisation, de l'évolution du goût, et dans la formation de la sensibilité esthétique du public à l'égard du cadre matériel de la vie quotidienne. Il y aurait lieu cependant de faire une place spéciale à l'action qu'une collection d'art décoratif et industriel, rationnellement exploitée par le conservateur moderne, peut exercer dans tous les domaines de l'activité contemporaine, ainsi qu'aux ressources qu'offrent ces institutions dans le développement ou le renouvellement des techniques, des motifs décoratifs et, d'une façon générale, dans la recherche d'un confort matériel et esthétique répondant aux aspirations contemporaines.

Notice. — A propos de la conception qui tend à exclure les objets archéologiques des musées d'art décoratif, une opinion divergente s'est manifestée pendant les discussions de la Conférence de Madrid. Certains directeurs de musées archéologiques ont souligné l'importance des arts mineurs dans l'art ancien et l'intérêt qu'il y aurait à ne plus les éliminer des musées actuels d'art décoratif. On a toutefois reconnu qu'il serait difficile de tracer une ligne de démarcation précise permettant au conservateur d'établir une répartition de ses collections entre objets archéologiques, ethnographiques et purement « art décoratif » et que la meilleure méthode consisterait à s'inspirer de la matière qu'on se propose d'illustrer par la présentation de tel ou tel objet. D'aucuns voudraient marquer l'évolution de tel ou tel métier, d'autres s'attachent à la signification de l'objet dans la vie de l'homme, etc. Il faut d'ailleurs se souvenir que le système des expositions temporaires permettra toujours de modifier à volonté le point de vue de la présentation.

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid, par M. José FERRANDIS, Secrétaire du Musée des Arts Industriels de Madrid.

XV

PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS ETHNOGRAPHIQUES ET D'ART POPULAIRE.

S O M M A I R E

TÂCHES COMMUNES ET DISTINCTES DES MUSÉES ETHNOGRAPHIQUES ET DES MUSÉES HISTORIQUES : illustration de l'histoire et de la civilisation humaine ; différence dans le mode de présentation ; importance du lieu géographique dans le cas des musées ethnographiques. Musées d'ethnographie générale et collections européennes et locales d'art populaire et d'ethnographie. Importance du point de vue historique dans les collections locales. — CRITÈRES DE SÉLECTION DES OBJETS : collections géographiques générales, collections spéciales par espèces, usages, métiers, techniques, etc. — LES MUSÉES EUROPÉENS DE CULTURE POPULAIRE : les collections concernant les classes sociales supérieures (systématique des musées d'histoire) ou la culture paysanne (principe de rapport avec l'ambiance géographique régionale). — PRÉSENTATION DES OBJETS DE CULTURE POPULAIRE : locaux en rapport avec le caractère primitif et rudimentaire des objets ; meubles, métiers, ustensiles ; présentation des costumes ; les mannequins ; salles spéciales pour les pièces de grandes dimensions (moyens de locomotion, instruments de chasse, etc.) ; présentation de groupes (textiles, poteries, etc.). — L'ILLUSTRATION PHOTOGRAPHIQUE. — LES RECONSTITUTIONS D'INTÉRIEURS : recrutement des objets ; aménagement des vitrines dans le cadre architectural du musée ; la question de l'éclairage ; la conservation des intérieurs dans leur cadre primitif ; les musées en plein air. — AMÉNAGEMENT, TECHNIQUE ET ENTOURAGE DES MUSÉES EN PLEIN AIR : choix des édifices caractéristiques ; conservation *in situ* ou transfert suivant les caractères architectoniques des édifices ou parties d'édifice ; méthodes de transfert et de reconstruction ; installation des intérieurs. Prédominance de la tâche éducative sur le rôle scientifique des musées en plein air ; leur importance dans l'initiation du public à la compréhension de l'histoire. — DOMAINE ET ATTRIBUTIONS DES MUSÉES ETHNOGRAPHIQUES ; leurs origines et leur évolution. — Disposition anthropo-géographique des collections ; amplitude des domaines et diversité des éléments nécessitant des locaux vastes et des présentations très diverses ; équilibre des différentes sections du musée, obtenu par acquisitions et par sélection (les réserves) ; le cas des séries incomplètes. — RÔLE PARTICULIER DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES : ethnographie comparée ; valeur de la documentation sur l'origine des objets. — ÉQUIPEMENT SPÉCIAL POUR LE TRAITEMENT DES OBJETS : atelier de nettoyage, de désinfection, de réparation ; enregistrement immédiat ; ateliers de photographies et de dessin, de montage ou de copies. — MATÉRIEL DE RÉSERVE : plus considérable que les collections exposées ; rôle particulier des réserves, impliquant un mode de magasinage et de classement spécial en raison de leur utilisation constante pour les expositions temporaires ; équipement des collections d'étude analogue à celui des collections publiques. — LES CRITÈRES DE PRÉSENTATION et l'évolution de la science ethnographique : origine, forme, but, emploi symptomatique, etc., des spécimens. — DOCUMENTS : photographies, cartes, films, auxiliaires indispensables des collections et de la science ethnographiques.

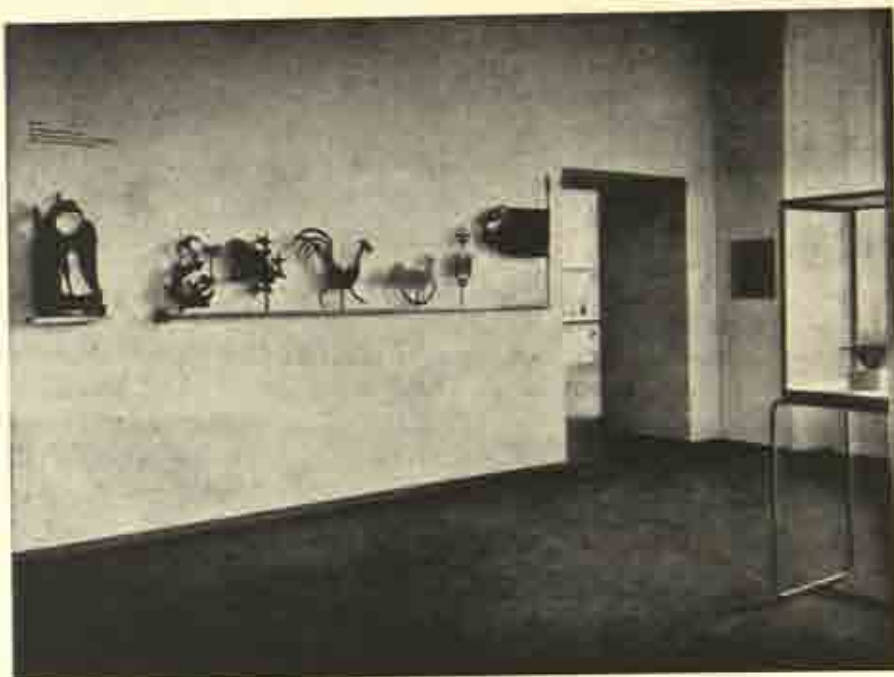
L

e contenu des musées d'ethnographie et des musées de culture et d'art populaires est étroitement lié à celui des musées archéologiques et historiques. Comme eux, ils cherchent à éclairer l'histoire de la culture et de la civilisation humaines. S'il est question d'art populaire, par exemple, l'attention ne se concentre pas essentiellement sur l'objet d'art isolé, mais bien sur l'impression générale

du style décoratif (de la décoration) de l'intérieur, du vêtement ou des outils. Mais cette parenté d'espèce entre les objets de musée, ne justifie pas l'application d'un même principe de disposition pour les musées ethnographiques et pour les musées archéologiques et historiques. Dans ces derniers, le principe de la disposition chronologique sera, dans la plupart des cas, préférable, en particulier s'il ne s'agit des objets préhistoriques et monuments historiques que d'un seul pays (ou d'une seule province). Pour les musées ethnographiques, dont le but est d'illustrer les particularités locales de la culture et de la civilisation et les caractéristiques populaires des différentes nations et tribus, la disposition géographique sera préférable dans la majorité des cas, et ceci s'applique à l'un et à l'autre des deux groupes principaux qui forment ce domaine muséographique : les musées ethnographiques proprement dits, comprenant la plupart des différentes races et des différents peuples de la terre, et les musées ethnographiques d'art populaire des différents pays européens, plus nettement délimités au point de vue national. Si ces derniers sont de véritables musées locaux, ne concernant qu'une certaine région ou province, la disposition géographique s'exclut tout naturellement. Par contre, s'ils concernent un peuple entier ou un pays, la disposition géographique sera presque toujours la plus appropriée, et dans la majorité des cas, on verra que les démarcations que l'on peut faire sur la base de la culture populaire correspondent aux frontières des anciennes provinces historiques du pays. C'est ce qu'on observe par exemple, dans le *Nordiska Museet*, de Stockholm, qui fut le promoteur du principe de cette disposition des musées nationaux de culture et d'art populaires. C'est pourquoi, les musées doivent, dans toute la mesure du possible, se documenter avec toute la rigueur requise quant au lieu d'origine, à la désignation (éventuellement dans le dialecte local) et à l'usage de l'objet.

Toutefois, ce principe de disposition géographique ne doit naturellement pas être uniformément péremptoire. Lorsque les collections sont très riches ou comptent un nombre particulièrement considérable d'objets d'une espèce ou d'une classe donnée, il importe de ne pas fatiguer le public en exposant un trop grand nombre d'objets de la même espèce. Une partie des collections peut être mise à part comme matériel d'études, uniquement accessible aux étudiants et aux savants.

Il peut être souvent utile de disposer une partie des objets ainsi prélevés sur la section géographique principale, pour en constituer une section systématique, comprenant une série de collections spéciales, subdivisées d'après l'espèce et l'usage des objets. Ces collections spéciales pourront certainement être établies avec succès, particulièrement dans les musées nationaux de culture et d'art populaires, et sans doute rempliront-elles une mission non seulement au point de vue scientifique, mais encore au point de vue de l'éducation populaire. On pourrait citer ainsi des collections spéciales d'objets servant à la chasse, à la pêche, à l'élevage et à l'agriculture ;

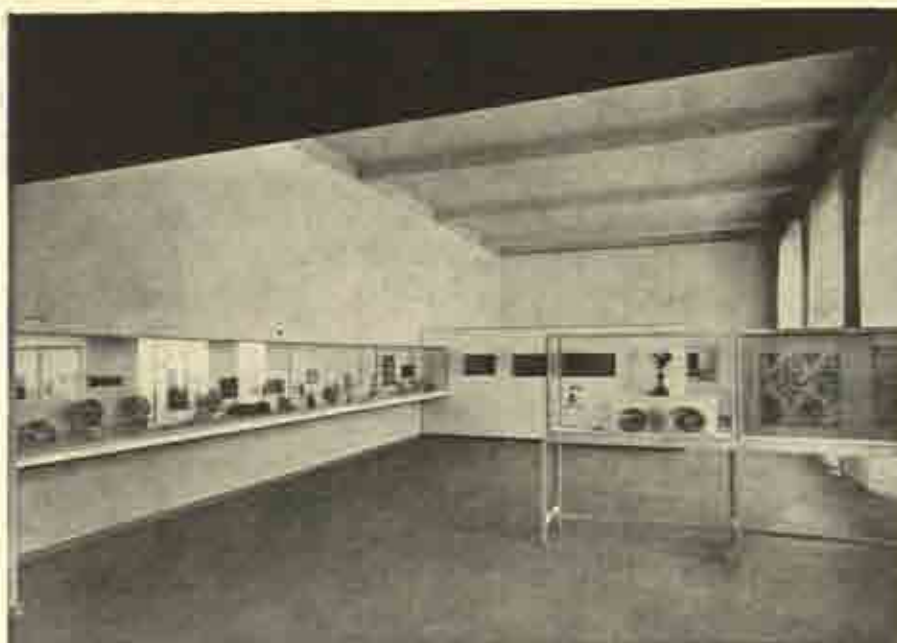


Kunstgewerbe Museum de Cologne. Section III : Couleur et décoration.
Salle 8 : La décoration géométrique plastique.

des collections spéciales illustrant l'histoire du foyer et de l'éclairage, la manière de préparer et de prendre la nourriture et les boissons; d'autres concernant les textiles et leur fabrication, la poterie, la vannerie, etc. En outre, des sections spéciales, consacrées aux moyens de communications, aux jeux et à la danse, aux instruments de musique, aux croyances populaires et aux usages populaires; d'autres, enfin, illustrant la vie de la communauté de village et autres organisations sociales dans la société primitive, etc.

Il serait souvent indiqué de disposer ces collections spéciales ou collections systématiques, non pas d'après des principes géographiques, mais de manière à faire ressortir les lignes d'évolution de la culture, permettant d'étudier, par exemple dans la section de l'agriculture, le passage des outils agricoles primitifs aux modèles plus perfectionnés des temps modernes. Si, faute de place, on ne peut exposer beaucoup de ces collections spéciales, les objets qui en font partie pourront tout au moins servir à des expositions alternées qui seraient organisées dans le musée.

De par leur nature même, les musées nationaux d'art populaire diffèrent assez sensiblement des musées ethnographiques proprement dits, moins peut-être en raison de la nature des objets, que du principe psychologique formant la base des collections; ce principe résidant, pour les premiers, dans le désir de connaître de plus près le fondement culturel du peuple auquel on appartient, et pour les derniers, dans le désir plus large de percevoir le développement culturel de toute l'humanité, par la connaissance de l'état de culture des peuples plus éloignés ainsi que des peuples exotiques. Le *Museum für Volkskunde*, de Vienne, détient, avec quelques rares autres musées, un point de vue intermédiaire en cherchant à donner

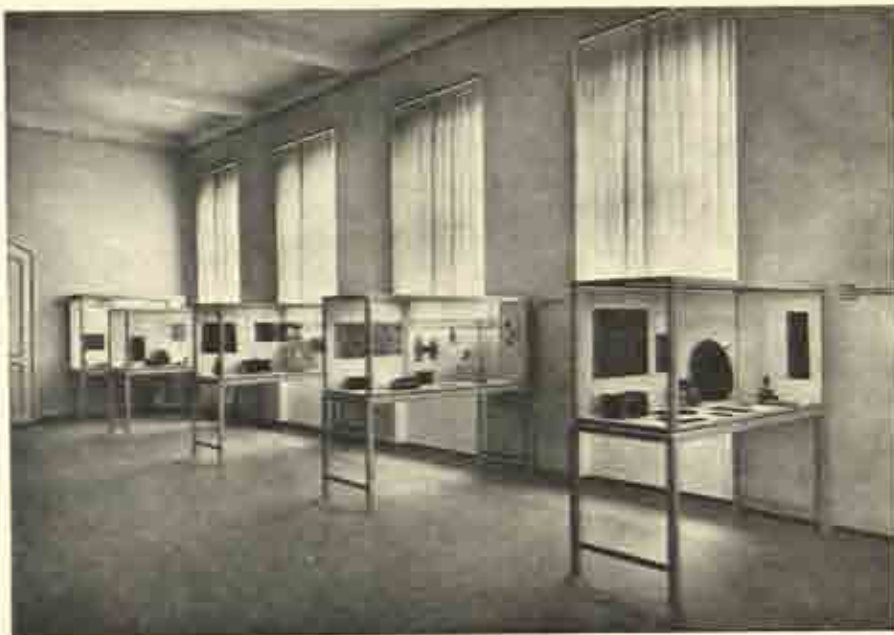


Kunstgewerbe Museum de Cologne, Section III : Couleur et décoration.
Salle 11 : La décoration figurative, l'animal, la plante, le paysage.

une image de la culture populaire des différentes nations européennes. Les remarques qui vont suivre concerneront principalement les musées nationaux de culture et d'art populaires; il sera question plus loin des problèmes particuliers qui se rapportent aux musées ethnographiques proprement dits.

Les musées européens de culture populaire comprennent souvent deux groupes très différenciés : l'un consacré à la culture des classes supérieures (y compris la bourgeoisie), l'autre à la culture paysanne. Il n'est pas utile de s'arrêter longuement ici sur le premier de ces groupes; il porte l'empreinte de la culture générale européenne et rentre plutôt dans la systématique des musées historiques à disposition chronologique. C'est seulement chez les paysans (les chasseurs, les pêcheurs) qu'on rencontre la culture populaire dans le véritable sens du mot : une culture populaire proprement autochtone, portant la marque de la nature même du pays, rattachée aux traditions séculaires de la population rurale. Il va de soi que la culture populaire a été influencée, elle aussi, par les grands courants européens de culture, mais en général, elle a su les adapter à ses propres besoins, de manière à garder sa caractéristique populaire, jusqu'au moment où la culture mécanique des temps modernes est venue supplanter les vieilles traditions. C'est sur les vestiges de cette culture populaire et leur incorporation dans le système des musées que portera l'exposé qui va suivre.

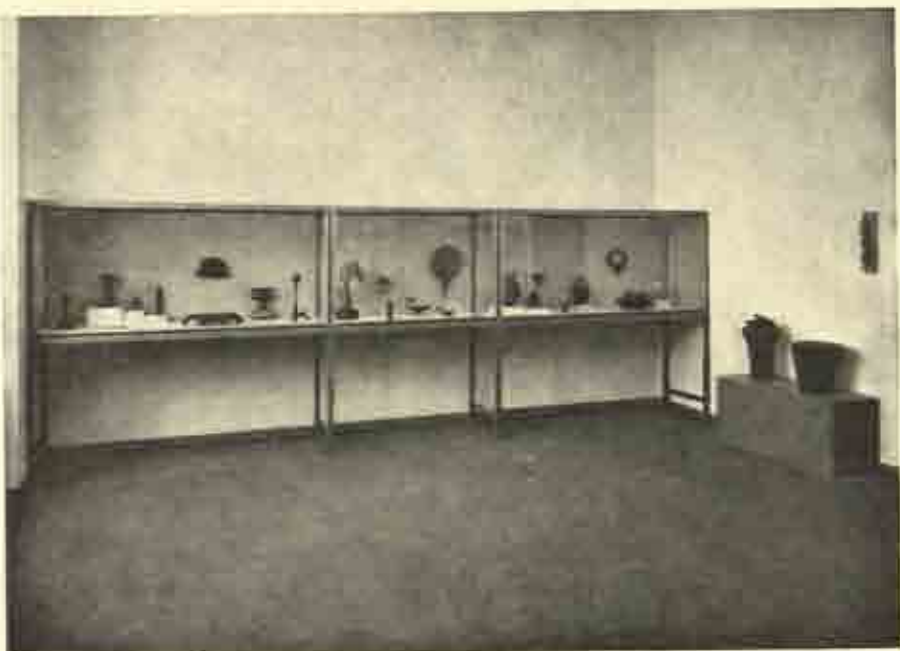
En leur qualité de produits d'une culture paysanne (ou culture de chasseurs et de pêcheurs) à maints égards primitive, les objets en question sont souvent d'une nature assez rudimentaire et ils s'imposent rarement à l'attention comme objets d'art proprement dits. Aussi ne s'accommodent-ils guère des salles de conception



Kunstgewerbe Museum de Cologne.
Section III : Couleur et décoration. Salle 13 : La décoration de style.

trop monumentale et doivent-ils, de préférence, être exposés dans un décor aussi simple que celui dans lequel ils ont passé la plus grande partie de leur existence. Pour les salles d'exposition, une profondeur de 6 mètres environ, avec éclairage latéral suffisant, mais non exagéré, conviendra à la plupart des objets, lorsque cela est possible. La longueur de la pièce dépendra de la grandeur et du nombre des objets de la région ou de la province considérée; quant aux cloisons transversales, elles peuvent être en matériel léger, permettant de modifier au besoin les dimensions des pièces respectives. Les collections comprennent nécessairement beaucoup de meubles et d'objets assez grands, de vases à nourriture et à boisson, de planchettes à calandrer et autres ustensiles qu'il n'est pas indispensable de placer sous verre, mais qui peuvent être disposés de préférence le long des murs, et, autant que possible, sur des écrans distincts, recouverts d'une étoffe neutre. Ces écrans ou cloisons peuvent être également, si cela est nécessaire, placés transversalement dans les pièces du musée. C'est seulement pour les menus objets et pour les vêtements et les textiles que les vitrines s'imposent.

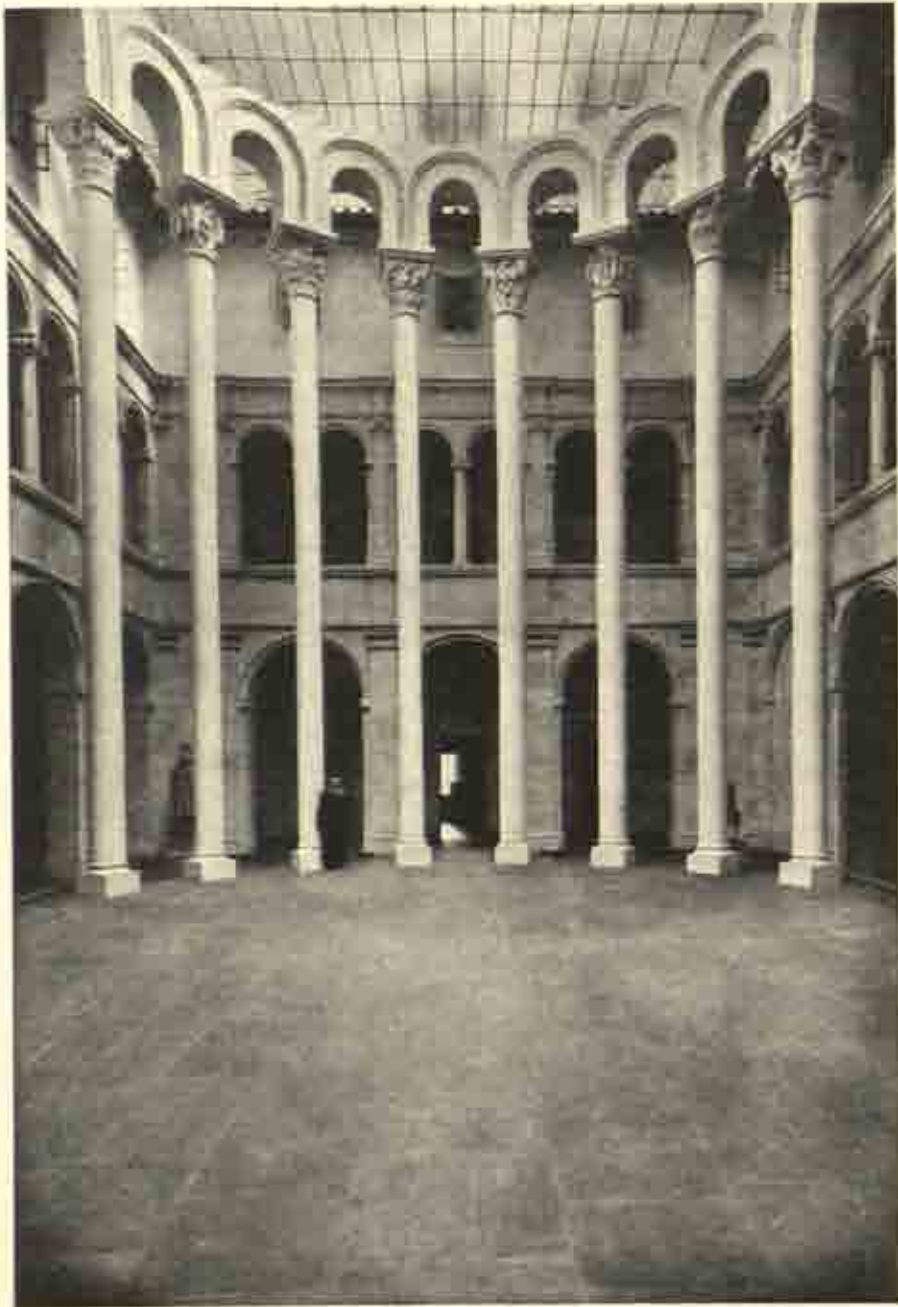
Le costume national jouant souvent un rôle considérable dans les musées de cette espèce, il y a lieu d'entrer dans quelques détails quant à leur présentation. Une série de costumes caractéristiques de la région ou de la province envisagée, est absolument indispensable pour donner un tableau général de la culture populaire de cette région ou de cette province, et dans la mesure du possible, elle doit donc être placée dans le voisinage des autres objets de ladite région. Les costumes doivent être placés dans les vitrines ayant largement la hauteur d'homme, exposés le moins possible à la lumière directe du jour, les couleurs des étoffes risquant de



Kunstgewerbe Museum de Cologne. Section III : Couleur et décoration.
Salle 15 : Vases et ustensiles à forme humaine, animale ou végétale.

se faner. Pour donner une idée juste de la manière dont les costumes étaient portés, ceux-ci doivent être placés sur des mannequins, qui, toutefois, peuvent être en bois et avoir une forme tout à fait schématique. La coiffure jouant fréquemment un très grand rôle dans le costume national, il est généralement nécessaire que les figurines aient une tête. Autrefois, on confectionnait souvent ces têtes en cire, système peu recommandable au point de vue muséographique, car cela rappelle de trop près les cabinets de figures en cire. Une tête en plâtre à traits populaires, peinte d'une manière discrète (non naturaliste) est préférable. C'est ce qu'ont adopté entre autres le *Nordiska Museet* de Stockholm et le *Dansk Folkemuseum* de Copenhague. Ces têtes doivent avant tout faire un effet neutre et ne pas attirer l'attention aux dépens du costume. Il suffit de quelques types, la même tête pouvant parfaitement se répéter dans une série de figurines à costume. (Voir également, au chapitre XI, le paragraphe consacré à la fabrication des mannequins.)

Dans un grand musée, les collections mentionnées renferment souvent certains groupes d'objets dont la nature ou les dimensions ne permettent pas une incorporation dans la disposition géographique courante. Il en est ainsi, par exemple, des voitures, traîneaux et autres moyens de locomotion, des outils agricoles, des instruments de chasse, de pêche, etc. C'est pourquoi ces objets doivent être présentés de préférence sous forme de collections spéciales, dans des locaux destinés à cet usage, adaptés à la nature et à la grandeur des objets. Si les collections comprennent des groupes particulièrement nombreux de textiles, par exemple (ou d'outils servant à leur fabrication), ou de céramique (comme au Musée d'art populaire de Prague), il serait naturel d'en exposer la plus grande partie dans des collec-



Fogg Art Museum. Exposition temporaire des chapiteaux de Cluny (moulages).



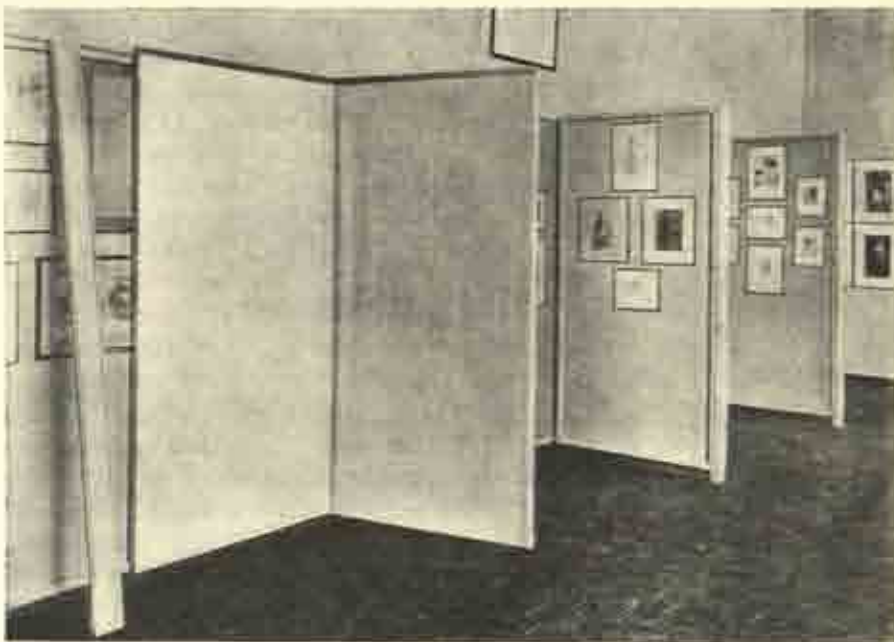
Künstlerhaus de Hambourg.
Salle des expositions temporaires.

tions spéciales. Les textiles, dont les collections occuperaient une superficie murale exagérée, s'ils devaient être exposés au public dans leur totalité, se placent, comme on sait, de préférence sous verre, dans les cadres disposés transversalement sur les murs et pouvant être tirés lorsqu'on veut les étudier. (Voir à ce sujet les paragraphes consacrés à ce même sujet, dans les chapitres XI et XIV.)

Afin d'illustrer et d'animer les collections à l'intention du public, il peut être indiqué de les accompagner de photographies (éventuellement de diapositives et autres reproductions). C'est ainsi qu'on peut illustrer, par exemple, l'usage des anciens outils à l'aide de photographies documentaires; de même, un choix de reproductions d'intérieurs et d'extérieurs de vieilles fermes peut faire revivre l'ancien foyer aux yeux du public. Il va sans dire qu'une cinémathèque sera d'un très grand secours et que la pré-

sentation cinématographique d'anciennes coutumes et méthodes de travail sera des plus instructives. Mais en raison du danger d'incendie, ces séances devront avoir lieu dans des locaux séparés des collections, et spécialement aménagés; c'est pourquoi aussi, elles ne pourront accompagner directement l'exposition même des objets de musée.

On peut également animer la matière par la disposition même des objets dans le musée, lorsque, par exemple, on est en mesure d'installer une série d'intérieurs représentatifs (chambres rustiques) des différentes régions du pays; on en arrive ainsi à un nouveau principe de présentation: la disposition par ensembles ou, en d'autres termes, par reconstitution d'intérieurs, qui a pris naissance dans les pays du Nord, il y a une cinquantaine d'années et s'est, depuis lors, progressivement développée, grâce aux possibilités qu'elle offre de mettre en évidence l'aménagement même des anciennes demeures. Ce principe de mise en valeur vise à représenter les anciens intérieurs rustiques dans leur état primitif, les meubles disposés aux endroits, le plus souvent fixes, qu'ils occupaient selon la coutume de la région, les assiettes alignées dans le vaisselier, et ainsi de suite, de manière à donner l'impression que la pièce est encore habitée. Il est certain que c'est en appliquant ce principe de disposition dans les musées qu'on parviendra le plus aisément à animer, pour le public, ces anciens intérieurs; c'est d'ailleurs là ce qui, à côté de la disposition habituelle des objets de musée, a valu tant de partisans à cette méthode. On ne saurait cependant se dissimuler que tant au point de vue scientifique qu'au point de vue de l'incorporation de ces intérieurs dans l'ensemble du musée, ce principe donne naissance à certains problèmes auxquels il est important d'apporter une solution judicieuse.



Musée des Beaux-Arts de Gothenbourg. Salle outillée pour les expositions temporaires.

Au début, on ne se préoccupait guère de savoir si ces intérieurs étaient complets ou correctement composés; si quelque chose manquait, on comblait les lacunes ou les manques par de nouvelles adjonctions. On est arrivé cependant à une plus grande rigueur sous ce rapport, et l'on satisfera au mieux à ces exigences quand on pourra acquérir d'anciens intérieurs complets, en particulier des chambres à boiseries, représentant vraiment un ensemble original. Si tel n'est pas le cas, la solution la plus correcte, au point de vue scientifique, est de s'abstenir d'aménager des intérieurs; si l'on s'y hasarde néanmoins, en raison de l'importance de cette disposition au point de vue éducatif, on veillera tout au moins rigoureusement à ce que chaque objet composant l'intérieur provienne de la même région et soit disposé en parfaite conformité avec les anciennes coutumes domestiques de la région. Il est naturellement préférable que les boiseries et tous les meubles proviennent de la même ferme, mais comme il est bien rare de trouver des intérieurs intégralement conservés jusqu'à nos jours, on devra tenir pour correcte la solution qui consistera à compléter le mobilier à l'aide d'objets provenant de fermes voisines représentant le même type d'habitation.

Une grande difficulté réside également dans l'adaptation de ces vieilles chambres rustiques à l'architecture du musée, si sobre qu'elle soit. La hauteur, par exemple, de ces vieilles pièces est en général bien inférieure à celle d'une salle normale d'exposition; il est cependant presque toujours possible de surmonter assez aisément cette difficulté. Il en est autrement de la disposition des fenêtres de l'intérieur reconstitué, par rapport aux murs extérieurs du musée. Le plus souvent, les petites fenêtres des maisons rustiques ne concordent pas du tout, ni quant au format, ni quant à la disposition, avec les fenêtres normales d'un musée; elles sont placées

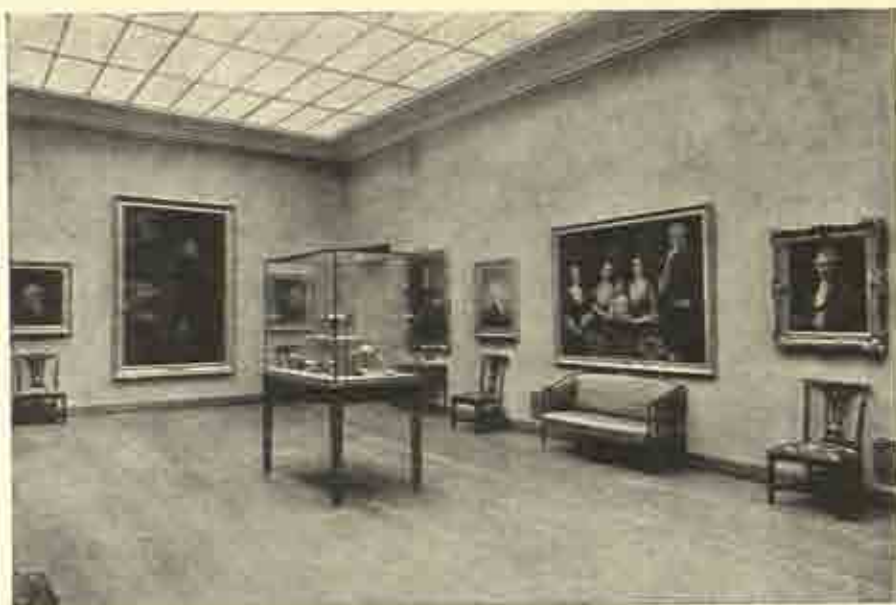


Metropolitan Museum of Art.
Exposition temporaire de mobilier de l'Etat de New-York
avec des accessoires contemporains. (Février-Avril 1934.)

généralement beaucoup plus près les unes des autres que ces dernières, en particulier si elles proviennent d'une maison en charpente. Si donc on plaçait les fenêtres de la chambre rustique derrière les fenêtres normales du musée, on donnerait un faux jour dans la pièce. Lorsque, par exemple, on a procédé à l'installation du *Dansk Folkemuseum* dans les nouveaux bâtiments du Musée National de Danemark, on a adopté la solution de placer les intérieurs du côté d'une des cours du Musée National, l'irrégularité inévitable dans la disposition des fenêtres compromettant moins l'architecture extérieure, sur la cour que sur les façades extérieures. Les chambres rustiques y sont disposées comme une série de pièces, donnant sur la cour du bâtiment et situées en face des salles d'exposition ordinaires correspondantes, selon l'ordre géographique. S'il n'est pas possible de réaliser un arrangement semblable en raison de la forme et de la distribution architectonique du musée, on aura intérêt à placer les intérieurs dans un bâtiment à part ou dans une aile susceptible d'être adaptée aux exigences architecturales des intérieurs. (On consultera également, à ce propos, le chapitre III et le chapitre VII.)

Il est un autre moyen de donner à ces intérieurs un cadre encore plus favorable : il suffit de les laisser dans leur décor naturel, de conserver les pièces dans les anciennes fermes où elles existaient à l'origine. Une fois née, cette idée d'étendre le principe de la conservation des intérieurs à la conservation des extérieurs, prit corps rapidement à la fin du siècle dernier, dans les pays du Nord; elle s'imposa en raison des ressources qu'elle comportait et il ne semble pas que cette évolution soit près de s'arrêter.

Au lieu de se borner à déplacer quelques intérieurs pour les installer dans les cadres d'un musée moderne, on trouva de très grands avantages à déplacer des



Fogg Art Museum.

Exposition temporaire d'art américain. Réunion de peintures, meubles et objets d'argenterie.

maisons et des fermes entières pour créer, grâce à un choix judicieux parmi les maisons caractéristiques, un musée dit « en plein air » (*open-air museum, Freilicht-museum*). Sur les problèmes qui se rattachent à ce genre nouveau de musées, quelques remarques suffiront*.

Si de tels musées doivent comprendre une étendue géographique considérable, tout un pays, par exemple, et qu'ainsi, le musée soit destiné à recevoir un choix de vieilles maisons rurales représentant les types principaux des anciens styles de construction des différentes régions et provinces, il est nécessaire de s'assurer un terrain propre à servir d'emplacement et de cadre aux différentes maisons et fermes.

Ce parc sera situé de préférence dans un beau site, d'accès facile pour le public et pas trop éloigné de la voie publique; la plupart des musées en plein air ont été placés à proximité d'une grande ville, — par exemple, la capitale du pays; on trouve néanmoins des musées en plein air d'assez grande étendue, situés à proximité d'une ville de province de moyenne importance. Le parc du musée doit être suffisamment vaste pour permettre de disposer chaque bâtiment de telle manière qu'il ne puisse ni gêner, ni écraser ses voisins; les édifices mêmes seront séparés par des plantations ou massifs, grâce auxquels on pourra créer, autour des différentes fermes ou maisons, un cadre caractéristique (haies, jardins, etc.) en conformité avec la coutume de la région ou de la province dont l'édifice provient. Le plus souvent, il sera indiqué de grouper les constructions d'après des principes géographico-topographiques, — les provinces de culture les plus importantes du pays envisagé ayant chacune leur propre section dans le parc du musée.

* Voir, au sujet du développement et de l'aménagement des musées en plein air, les deux études parues dans *Museion*, vol. 23-24.



Detroit Institute of Arts. Exposition temporaire d'art chinois (1929).

Un autre grand avantage des musées en plein air réside dans la possibilité d'y aménager facilement un terrain de fête où peuvent être organisées des séances de danses et de musique populaires, des processions et des représentations populaires, etc., susceptibles d'éveiller l'intérêt du public pour des éléments du passé autres que purement muséographiques, et de contribuer à compléter et à animer aux yeux des visiteurs l'image de la culture populaire ancienne, léguée par les traditions.

Dans le choix des bâtiments, il y a lieu de veiller avant tout à ce que les types principaux de la vieille architecture populaire du pays considéré soient bien représentés. La plupart des musées en plein air ne s'en tiennent cependant pas strictement aux fermes et aux maisons des paysans; ils comprennent également des constructions rustiques comme des moulins, des forges, des écoles, etc. Quelques-uns n'ont même pas hésité à incorporer dans le musée une église, un presbytère, et jusqu'à un manoir. Quant aux vieilles constructions citadines, elles se trouvent elles aussi parfois représentées dans les musées en plein air, bien qu'on entre ici dans un domaine qui ne fait pas partie dans la même mesure de la culture populaire dans le sens étroit du terme. C'est ainsi que, dans le musée en plein air annexé au *Norsk Folkemuseum*, d'Oslo, on trouve un commencement de vieille cité; à Aarhus, en Danemark, il existe, par exemple, un musée entier composé exclusivement de vieilles maisons provenant des villes et dans lesquelles sont installés d'anciens intérieurs disposés chronologiquement, ainsi que d'anciens ateliers d'artisans.

Le fait d'extraire de leur emplacement primitif un si grand nombre de construc-



Metropolitan Museum of Art.
Exposition temporaire de mobilier de l'Etat de New-York
avec des accessoires contemporains. (Février-Avril 1934.)

tions en partie disparates, en vue de les installer dans un parc de musée, n'est pas toujours chose aisée et beaucoup de facteurs entrent ici en jeu. Déraciner une vieille maison de son lieu d'origine, pour la replanter en terre étrangère, c'est, en somme, au point de vue de la conservation du moment, une expérience peu recommandable, qui ne doit être tentée que dans les cas où il n'est pas possible de conserver ladite maison à sa place primitive. Si, par ailleurs, un type de construction particulièrement important ne peut être représenté d'autre manière dans le musée, peut-être y a-t-il lieu de faire une exception à la règle de la conservation *in situ*.

D'autre part, on peut toujours considérer que les vieilles constructions sont des objets de musée d'une espèce tout à fait particulière, ne pouvant être soumis exactement aux règles habituelles de conservation et de remise en état, valables pour les objets de musée. Les constructions composant les musées en plein air s'apparentent plutôt aux constructions et monuments historiques qu'on désire conserver à leur place et qu'on soumet, pour cette raison, à l'entretien et à la restauration nécessaires. Les édifices qui se prêtent le mieux à être transportés sont ceux qui sont entièrement ou partiellement en bois. Les maisons en briques sont toujours plus difficiles à déplacer. Ensuite, il y a lieu de distinguer entre les parties capitales et les parties moins importantes de la maison. Parmi ces dernières, il faut compter, par exemple, les toits de chaume, qu'on doit toujours renouveler au bout d'un certain nombre d'années (20 à 25 ans), même lorsque la maison a été maintenue à sa place; c'est pourquoi de tels éléments sont dénués de valeur archéologique et il serait peu raisonnable de chercher à les transporter; il suffit, en reconstruisant la maison, de copier exactement le toit primitif. Quant à la charpente du toit, aux chevrons, etc., ils doivent naturellement être transférés dans la



Musée de l'Orangerie à Paris. Exposition temporaire consacrée à Manet (1932).

mesure où ils s'y prêtent. En ce qui concerne les parois, il est en général assez aisé de déplacer celles qui sont construites entièrement en bois (murs en poutres ou planches). Par contre, si les murs sont en torchis, il n'y a, le plus souvent, aucune raison de transférer les panneaux d'argile, car ils sont sans grande valeur archéologique, puisque, de même que les toits de chaume, ils doivent être réparés ou remplacés également dans les cas de constructions anciennes maintenues à leur emplacement primitif; il suffit de transporter l'armature en bois de la maison, en ayant soin de remplir les interstices d'argile, en parfait accord avec le mode constructif de la région d'origine. Les mêmes règles s'appliquent aux foyers et aux cheminées des maisons; ils se prêtent mal au transfert et l'on doit donc se contenter de copier le mode de construction utilisé pour la ferme en question ou tout au moins en usage dans la région d'où elle provient.

En outre, lors de la reconstruction des édifices dans le parc du musée, on est le plus souvent forcé, pour des raisons techniques et architecturales, de les soumettre à une restauration plus complète que celle qui semblerait indiquée d'ordinaire pour des objets anciens de musée. Il va de soi que, en s'aidant de tout l'équipement moderne, on cherchera à conserver la plus grande partie des éléments originaux de la vieille charpente (entre autres par l'imperméabilisation et par l'isolation contre l'humidité du sol); toutefois, le bois de charpente qu'il est impossible de réemployer par suite de détériorations provoquées par la pourriture, les parasites du bois, etc., doit être remplacé par du bois neuf, copié exactement sur l'ancien; — de même que pour la conservation et la restauration d'une vieille construction, sur son emplacement primitif, on n'hésiterait pas à remplacer une poutre devenue friable par une poutre neuve. Mais il faut ajouter à ces remarques, que le directeur du musée doit avoir une certaine latitude pour supprimer certaines modifications



Fogg Art Museum, Exposition temporaire au département des antiquités orientales.
A remarquer la disposition des céramiques et bronzes dans les vitrines adossées au mur.

et adjonctions postérieures à la construction primitive, qui compromettent l'aspect de la construction ou ne permettent pas à son type ancien de se dégager suffisamment. Il se peut donc qu'on en arrive à devoir procéder à une reconstruction de la vieille maison d'après les traces qu'on découvre de son aménagement primitif (parfois seulement lors de la démolition). Il importe alors que le directeur du musée, ou l'architecte consulté, s'en tienne strictement à ce que la vieille construction révèle de sa propre histoire, sans se hasarder à des reconstructions non justifiées. La personne qui dirige le travail doit connaître à fond non seulement le bâtiment qu'on transfère au parc du musée, mais encore le mode de construction pratiqué dans toute la région, afin de pouvoir s'appuyer toujours, en cas de doute, sur un certain nombre de cas similaires.

Il s'agit également, au moment d'aménager les intérieurs des bâtiments, de ne jamais perdre de vue le style qui caractérise la région. Si le bâtiment qu'on désire installer dans le parc du musée, renferme des intérieurs et des meubles parfaitement conservés, le problème est assez facile à résoudre. Malheureusement, il est rare qu'il en soit ainsi, et l'on doit se contenter alors de garnir les intérieurs de meubles anciens recueillis dans les environs de l'édifice, en les disposant exactement d'après la coutume domestique de l'endroit. Installer des pièces en boiseries dans un bâtiment autre que celui où elles se trouvaient à l'origine, est une tâche entraînant souvent des difficultés insurmontables, et qu'il n'y a donc pas lieu de recommander.

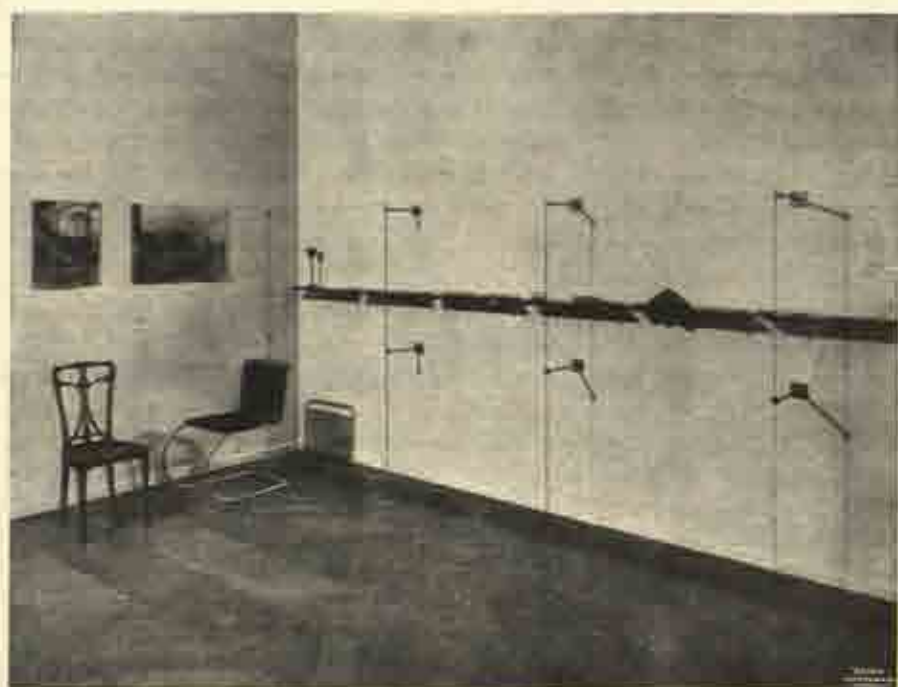
Si le musée en plein air ne comprend qu'une seule région et présente de ce fait



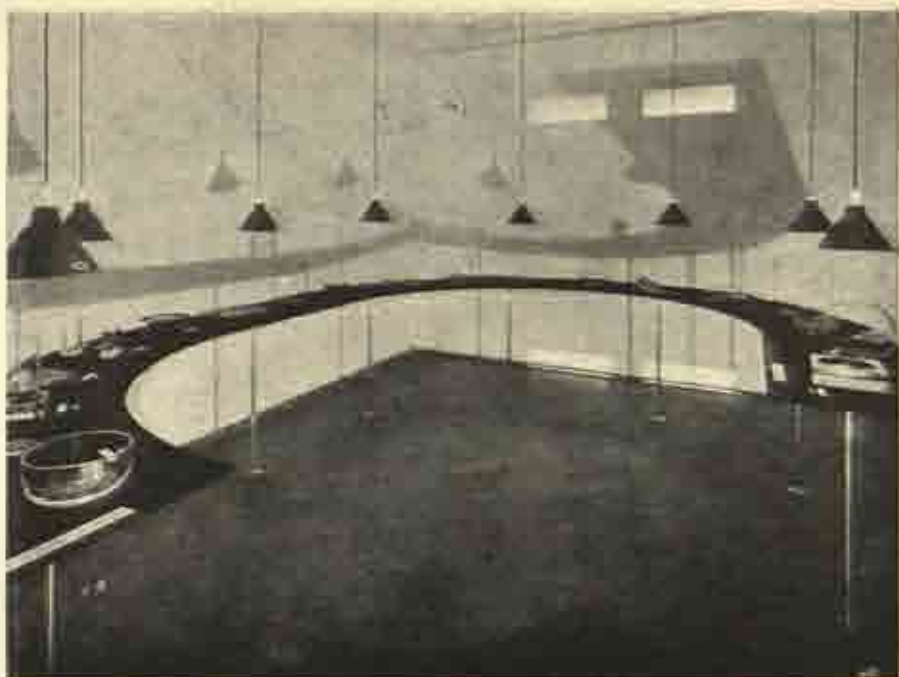
Museum of Modern Art, New-York. Exposition d'objets de 1900 à nos jours. (Avril-Mai 1933).

un intérêt surtout local, les problèmes se simplifient considérablement. En général, il ne sera question alors que d'un nombre très limité de types de construction et le parc du musée se réduira à d'assez modestes dimensions. En maints endroits, dans les pays du Nord, on a résolu le problème de la création de ces musées régionaux, en conservant à leur emplacement primitif une ou plusieurs vieilles constructions particulièrement caractéristiques pour la région, afin d'utiliser ces édifices comme base d'un musée local, embrassant un district relativement réduit. Pour la fondation de ces petits musées locaux, le problème essentiel consiste en somme à s'assurer la collaboration de spécialistes en matière de musées; or, la modestie des ressources disponibles, de même que le caractère le plus souvent bénévole de ces fonctions, compliquent particulièrement la tâche.

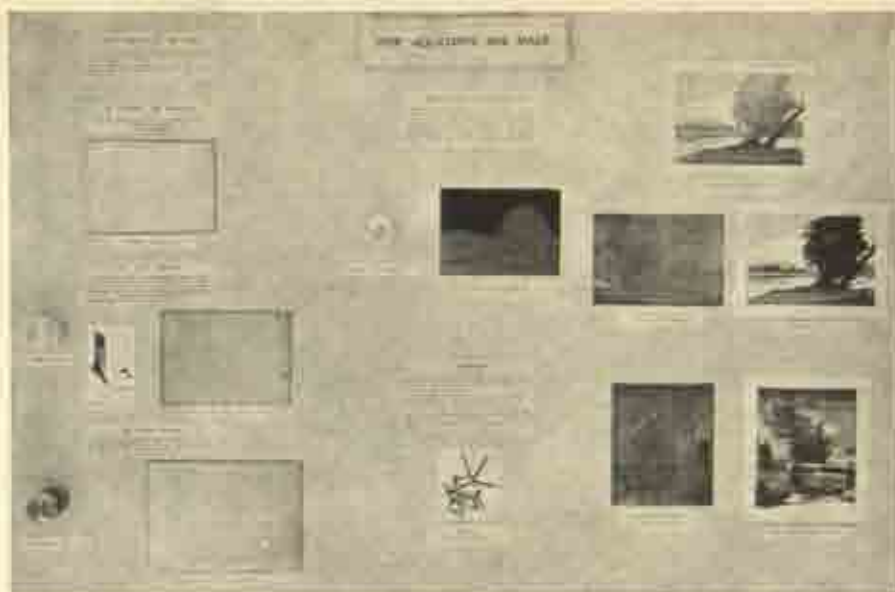
D'une façon générale, il faut reconnaître que l'importance des musées en plein air réside dans leur mission plutôt éducative que strictement scientifique. En effet, pour la science, l'étude systématique du mode de construction ancien, de telle ou telle région, se placera toujours au premier plan et la question de la conservation des vieilles constructions ne viendra qu'en second. En revanche, on ne saurait surestimer l'importance de ces musées au point de vue de l'éducation populaire. La leçon de choses que ces musées donnent sur la vie passée, les mœurs, les habitations, l'installation intérieure, est d'une nature si populaire qu'elle est à la portée même du grand public, y compris des visiteurs qui y viennent sans la moindre préparation. Aussi, ces musées se prêtent-ils particulièrement à développer le sens et l'intelligence de la culture populaire du passé qui sert, en quelque sorte, d'arrière-plan aux efforts entrepris par les musées historiques; le musée en plein



Museum of Modern Art, New-York. Exposition d'objets de 1900 à nos jours. (Avril-Mai 1933.)



Museum of Modern Art, New-York. Exposition de l'art de la machine. (Mars-Avril 1934.)



Durban Museum and Art Gallery (Afrique du Sud). Exposition temporaire des principaux procédés de gravure. Illustration des différentes étapes et présentation de l'outillage.

air parle, pour ainsi dire, directement aux visiteurs, et il a, de ce fait, la faculté unique d'éveiller et de développer en eux l'intérêt historique, ou plus particulièrement de l'histoire de la culture, pour les mettre en mesure, petit à petit, de s'assimiler également des notions moins accessibles, illustrées dans les musées historiques et dans les monuments historiques de la région ou du pays. Si l'on ajoute à cette formation, la valeur éducative que comportent les séances de danses populaires, de musique populaire, etc., rattachées à ces institutions, on se rend compte que ce nouveau type de musée, qui constitue une innovation parmi les tâches éducatives des musées, est appelé à se généraliser de plus en plus.

••

Si l'on a coutume, le plus souvent, de grouper les musées qui ont pour mission de révéler la culture et l'art des races et des peuples non européens, sous la désignation commune de musées ethnographiques, il ne faut pas voir là l'indice d'une différence essentielle entre ces institutions et les musées nationaux de culture et d'art populaires; il s'agit plutôt d'une répartition dictée par des considérations pratiques, en raison de l'étroite relation de ces musées avec la science ethnographique (et ethnologique) qui concerne avant tout les peuples, les tribus et les races exotiques. On ne peut pas exiger qu'une seule et même personne soit versée dans une matière aussi étendue que l'ethnographie européenne et extra-européenne. C'est pourquoi, on a, le plus souvent, isolé les musées ethnographiques proprement dits pour en faire des groupes distincts, tout comme dans les musées historiques, par exemple, on a coutume de faire des collections de monnaies un groupe spécial; en effet, la science numismatique, à laquelle ces collections se rattachent, est si étendue que seul un spécialiste peut véritablement la dominer. En revanche, il n'est guère possible de définir les musées ethnographiques comme étant des institutions



Metropolitan Museum of Art.

Salle d'expositions temporaires. Exposition : La plante dans l'ornementation (1933).
Présentation simultanée des motifs décoratifs et des plantes dont ils sont inspirés.

qui éclairent surtout la culture des peuples primitifs; les musées ethnographiques s'occupent, il est vrai, dans une très grande mesure de cette culture, quelques-uns s'intéressent même exclusivement aux peuples dits primitifs; mais il ne faut pas perdre de vue qu'il y a une transition graduelle, à partir des peuples plus ou moins purement primitifs — en passant par les tribus mi-civilisées — jusqu'aux nations hautement civilisées — Hindous, Chinois et Japonais, — au sein desquelles, comme pour les nations européennes, on peut établir une séparation entre la culture développée des hautes classes et l'état plus primitif des basses classes; — il faut noter encore que, bien avant le contact si décisif de la culture néo-européenne avec les peuples primitifs, ces derniers ont subi l'influence de nations plus évoluées et plus civilisées, en deçà dudit cercle de culture.

Au point de vue de l'histoire muséographique, les musées ethnographiques proprement dits sont souvent de date plus ancienne que les musées de culture populaire nationale; déjà dans les anciens cabinets d'art, on trouvait des curiosités ethnographiques en quantités assez considérables; ce que l'on songeait en dernier lieu à collectionner, c'étaient, en général, les produits de la culture populaire locale et de l'art populaire, auxquels on ne commença de s'intéresser qu'au moment où l'assaut de la culture mécanique menaça de les faire disparaître. Mais il n'est évidemment pas possible de comparer les raretés exotiques des anciens cabinets d'art, qu'on n'incorporait dans les collections qu'en raison de leur valeur comme curiosités, avec les musées ethnographiques savamment aménagés, qui tendent à



Galleria Sabauda de Turin. Les salles d'étude.

éclairer la culture des peuples exotiques. Le musée ethnographique le plus ancien, organisé sur des bases rationnelles, est d'ailleurs d'origine danoise; il fut fondé à Copenhague aux environs de 1840.

Pour les musées ethnographiques, le principe de disposition géographique sera le plus naturel, tout comme pour les musées nationaux de culture populaire. Toutefois, il y a lieu de donner au mot géographique une interprétation particulière, car en groupant le contenu du musée, ce seront surtout des considérations touchant la « géographie humaine » (et l'anthropogéographie) qui entreront en jeu. Ainsi, par exemple, les peuples arctiques forment, au point de vue de la géographie de la culture humaine, un groupe naturel qu'il serait indiqué de ne pas morceler, que ces peuples habitent la partie la plus septentrionale de l'Europe, de l'Asie ou de l'Amérique.

D'ailleurs, au nombre des problèmes particuliers aux musées ethnographiques, il faut noter le fait que ces derniers exigent pour leur aménagement des cadres excessivement larges et extensibles. En effet, de par la force même des choses, ils embrassent une série d'échelons de culture très différents entre eux, depuis les outils tout à fait primitifs des Australiens et des Bushmen, jusqu'aux produits artistiques raffinés de la culture chinoise et hindoue, par exemple. Ces objets de musée, si foncièrement différents, demandent tout naturellement aussi un mode de présentation entièrement différent. A cela s'ajoute que les dimensions très inégales des spécimens jouent également un certain rôle dans la disposition. Les musées ethnographiques se trouveront renfermer souvent des objets de si grandes dimensions (bateaux, pieux de totem, etc.) qu'on a peine à les placer dans les cadres normaux d'une salle de musée. De même, par exemple, les huttes d'esquimaux et



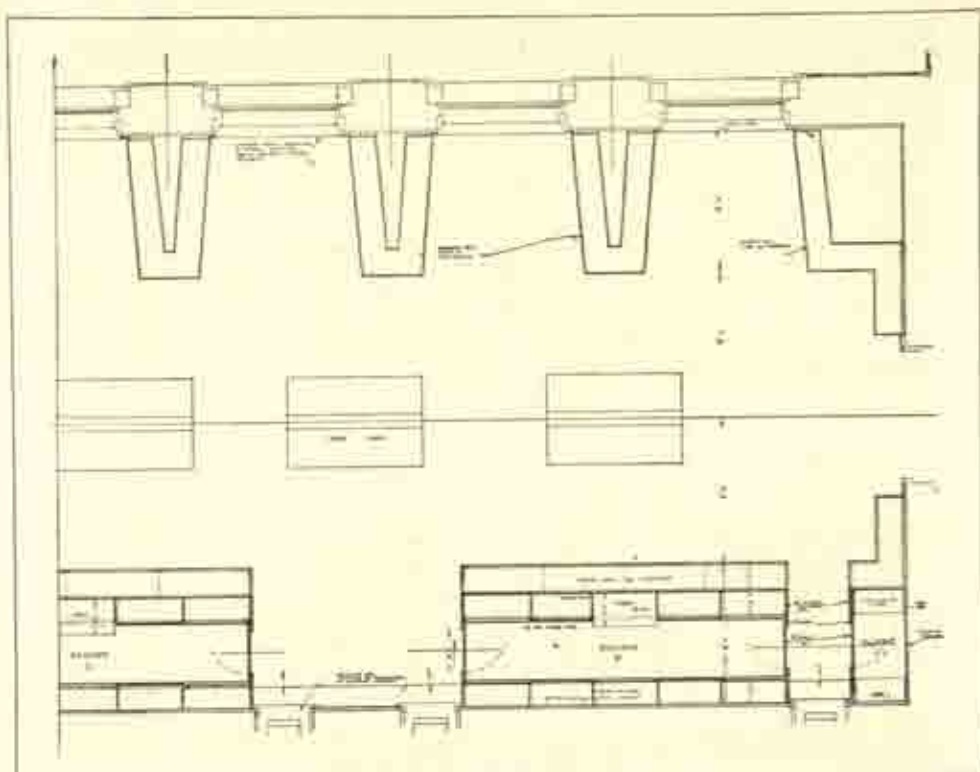
Fitzwilliam Museum. Une salle d'étude attenante à la salle d'exposition. On y conserve les objets secondaires correspondant aux séries exposées. (Voir diagramme plus loin).

figurer dans une collection d'études plutôt que dans une salle ordinaire d'exposition. Dans l'exposition destinée au public, il s'agit de maintenir un certain équilibre entre les différentes sections principales de la collection, pour éviter qu'une section croisse démesurément aux dépens des autres. Or, comme les circonstances favorisent souvent un accroissement plus considérable de certains groupes, il serait bon de prélever sur ces collections, un assez grand nombre d'éléments qui rentreraient dans le matériel d'études. Inversement, il peut arriver souvent que certaines peuplades soient si faiblement représentées dans le musée, que l'exposition de leurs produits donnerait une idée trop rudimentaire de leur culture; il est préférable, dans des cas semblables, de conserver provisoirement, dans les collections d'études le matériel disponible. C'est ainsi qu'en tout temps, de nouveaux problèmes se présenteront au directeur du musée, qui devra trouver une solution dans chaque cas particulier.

Il a été souligné, dans la première partie de cet exposé, que l'on aura souvent intérêt à créer des collections systématiques ou spéciales, prélevées sur le matériel des musées nationaux de culture populaire, et groupées d'après la nature et l'usage des objets. Il en est à peu près de même des musées ethnographiques proprement dits, certains d'entre eux sont même aménagés entièrement d'après des principes purement matériels, selon l'usage des objets, par exemple. Mais là se présente la difficulté que, dans le musée ethnographique, les objets provenant de peuples et de tribus de toutes les parties du monde, sont d'une nature souvent si hété-

autres habitations des peuples primitifs, demandent naturellement beaucoup de place si l'on désire les loger dans les cadres d'un bâtiment de musée. En effet, l'idée de créer des musées ethnographiques en plein air n'a pas encore été réalisée sur une grande échelle, bien qu'en somme la chose ne soit pas impossible. (Relevons en passant que l'idée d'un musée en plein air pour l'ethnographie européenne, en particulier, se réaliserait sans de trop grandes difficultés à condition de pouvoir disposer des crédits nécessaires. Un tel musée serait également, au point de vue scientifique, extrêmement instructif, si l'on y présentait par exemple les différents modes anciens de construction populaire qui furent en usage dans les diverses nations européennes).

Dans les musées ethnographiques de quelque importance, il s'accumulera toujours, avec le temps, beaucoup d'objets qui se prêteraient mieux à



Fitzwilliam Museum de Cambridge. Plan partiel de la galerie allongée du rez-de-chaussée, destinée aux vitrines d'exposition placées entre les fenêtres, aux pupitres vitrine (partie médiane) et aux vitrines de fond; les réserves sont en A B. et C.

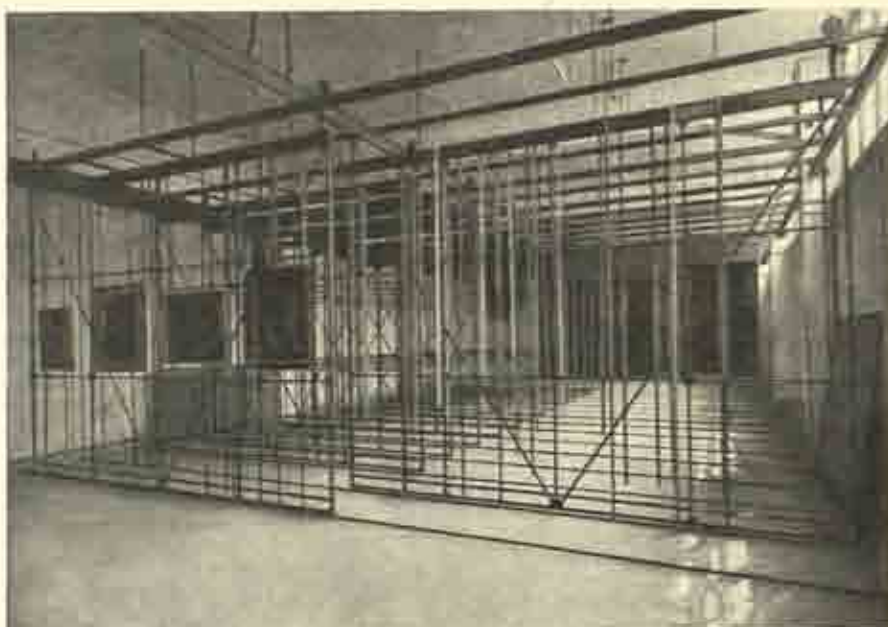
rogène, qu'il est difficile de les disposer en séries évolutives, alors que la sphère d'acquisition plus limitée des musées nationaux rend la tâche plus aisée. Il serait toutefois de la plus grande importance pour la science ethnographique comparée, de pouvoir créer des collections d'objets apparentés, provenant de peuplades entièrement différentes, en procédant, soit à une disposition systématique dans les cadres mêmes du musée, soit, tout au moins, à des expositions alternées; celles-ci doivent d'ailleurs constituer un mode de présentation propre à tous les musées ethnographiques, tant à ceux qui se limitent à telle ou telle nation, qu'à ceux qui englobent le monde entier.

Dans les musées ethnographiques, peut-être plus encore que dans les musées nationaux de culture populaire, la valeur scientifique des objets dépend en grande partie des renseignements authentiques qui les accompagnent. C'est pourquoi les objets rapportés d'expéditions scientifiques ou venant par une autre voie, de pays étrangers et accompagnés d'indications sur le nom, l'usage, etc., présentent de grands avantages sur les objets achetés chez l'antiquaire, accompagnés souvent de renseignements de seconde ou de troisième main.

Une fois posés ces principes généraux, on en déduira aisément les répercussions dans l'organisation matérielle des collections ethnographiques et dans la disposition générale des locaux qui les abritent.



Installation des réserves pour les peintures au Rykmuseum d'Amsterdam. Les châssis d'accrochage sont maintenus à la base et au sommet par un système de rails.



Local de réserve pour les peintures à la Kunsthalle de Hambourg.
Système de châssis munis de tiges de suspension et glissant entre deux systèmes de rails.

La nature des objets, leur provenance (fouilles, etc.) comporte, pour la plupart, une « préparation » muséographique toute particulière (nettoyage, réparations, socles, etc.). Aussi attachera-t-on une importance particulière à l'équipement — outillage et personnel — des ateliers de nettoyage, désinfection, réparation. La question de l'enregistrement immédiat, vu la multiplicité des objets, implique également un service des entrées rigoureusement organisé.

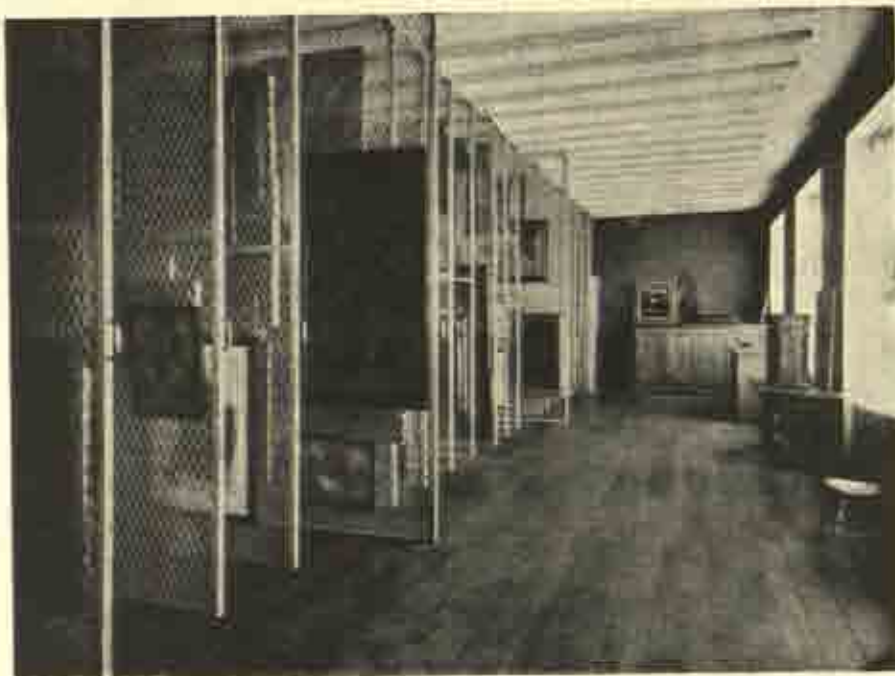
Les ateliers de dessin et de photographie occupent aussi une place toute spéciale dans un musée ethnographique, non seulement pour l'établissement indispensable du catalogue à fiches, avec illustrations, mais aussi pour la reproduction des objets destinés à la documentation scientifique.

Enfin, dans le domaine de l'outillage encore, l'atelier de reproductions (moulages, copies, etc.) sera mis à contribution tant pour compléter les séries présentées au public que pour servir à la documentation des savants ou au complètement des collections d'autres musées.

En ce qui concerne le classement et la présentation des objets — qu'on aura souvent intérêt à faire concorder, — le musée ethnographique se trouve en présence d'un matériel de réserve beaucoup plus considérable en général, que le matériel exposé, et cela pour les motifs déjà indiqués. Mais ce fait implique une organisation des dépôts minutieuse, tant pour le mode d'enregistrement, de placement, que pour la bonne conservation et le maniement aisé des spécimens. Une collection composée exclusivement de doubles facilitera les échanges, aussi bien que l'aménagement d'expositions spéciales requérant des objets qu'on ne veut pas retirer soit des collections d'études, soit des salles d'expositions permanentes.



Musée du Louvre. Les réserves des antiquités grecques et romaines. Nouveaux aménagements.



Salle de réserves pour les peintures au Fogg Art Museum. Les châssis d'accrochage sont suspendus à un système de rails fixé au plafond, tandis que la base est libre.

Les collections d'études différeront assez peu, dans leur aménagement et leur équipement, des collections publiques, car il importe que les objets, vu leur nombre, soient bien visibles, et en même temps à l'abri de la poussière : on aura donc intérêt à avoir des vitrines même dans les salles d'étude.

Ce mode de classement et de présentation n'est naturellement pas conditionné à ces seules considérations matérielles : il a subi et subira encore les répercussions des tendances variables de la science ethnographique. Celle-ci tend, actuellement, par exemple, à devenir un domaine circonscrit à l'étude scientifique de tout ce qui intéresse l'homme en tant que cellule sociale, dans ses manifestations collectives.

L'objet de ces recherches et de ces études portera donc, non seulement sur l'origine et la forme du document, mais aussi sur le but et l'emploi dudit document. On perçoit déjà là une répercussion sur le mode de présentation des objets (rôle de la fonction), ainsi que sur l'étiquetage, les textes explicatifs, les nomenclatures.

L'importance du but, de la fonction et du mode d'emploi des spécimens ethnographiques soulève d'autre part, le principe des séries d'objets semblables, qui, dans les autres catégories de collections, ou ne se pose pas (beaux-arts), ou n'a pas de portée (sciences naturelles).

La multiplicité des éléments symptomatiques, morphologiques, fonctionnels, historiques, culturels, etc., que concrétise un spécimen ethnographique appelle un autre élément encore, dans l'ordre de la présentation : les graphiques. Un objet



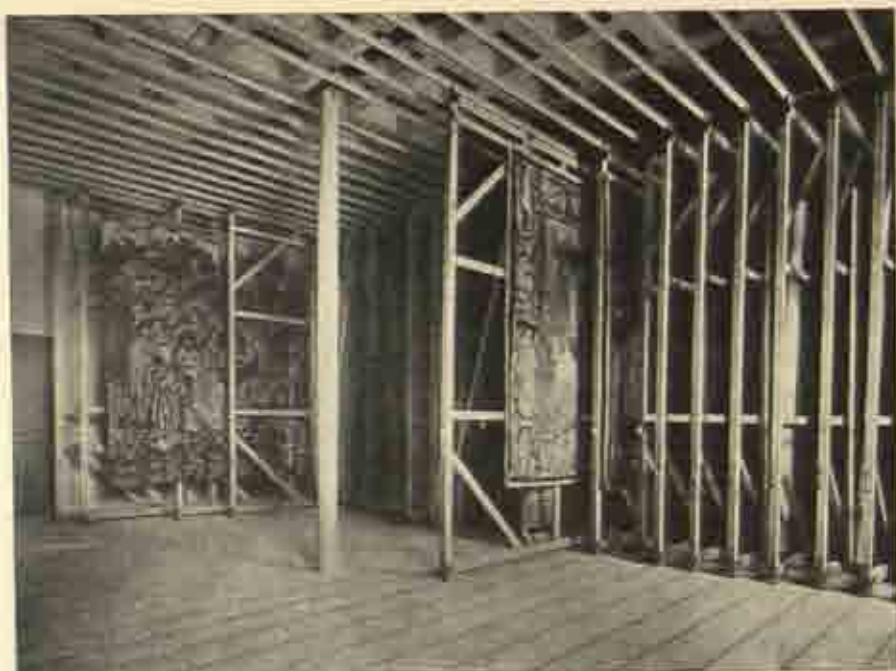
Victoria and Albert Museum. Placard surmonté d'un pupitre vitrine où peuvent être exposés les spécimens caractéristiques des séries placées à l'intérieur du meuble (textiles, céramiques ou estampes).

se rapportant à une fonction, un élément de construction ou d'appareil, ne peuvent être présentés isolément, — ce qui est le but d'une présentation rationnelle.

S'il s'agit des collections présentées au public, les musées ethnographiques auront également intérêt à recourir à l'image (de préférence à des photographies documentaires authentiques, sur papier ou sur verre) susceptible d'illustrer les types humains des différents peuples, leur vie, leurs mœurs, leurs habitations, leurs métiers, etc. Plus les différentes races sont éloignées de la civilisation européenne, plus il importera, par le moyen des illustrations, de donner au visiteur une représentation vivante des types humains, des particularités de leur culture, et du rapport entre celles-ci et la nature même du pays considéré.

Des cartes montrant l'expansion géographique des peuples ou tribus, devront naturellement faire partie de ce matériel d'illustration. Et si l'on pouvait doter les musées ethnographiques de films documentaires sur la vie et les mœurs des peuplades exotiques, on en tirerait un très grand profit, même si de pareilles représentations exigeaient l'aménagement de locaux spécialement isolés en raison du danger d'incendie.

Il faut ici observer que les musées ethnographiques qui s'occupent des peuples du monde entier, n'ont pas ce lien avec le sol natal et ses souvenirs, qui donne aux musées nationaux historico-archéologiques, ainsi qu'aux musées de culture populaire leur attrait particulier. En revanche, tous ces objets provenant de cultures qui nous sont tout à fait étrangères, parlent d'une manière d'autant plus vivante à



Pinacoteca Vaticana. Installation des réserves pour les tapisseries.

l'imagination du simple spectateur et ils présentent, notamment pour les écoles, un très vif attrait. Ils peuvent de ce fait, compter sur l'affluence du grand public, surtout si l'on cherche à développer encore davantage cet intérêt grâce aux différents moyens d'exposition et d'illustration, dont on dispose de nos jours. Mais c'est, bien entendu, également au point de vue scientifique que leur importance s'affirme de jour en jour davantage, car ils renferment une partie très considérable du matériel d'études sur lequel reposent l'ethnographie et l'ethnologie comparée et donnent de ce fait un apport considérable à l'histoire de la civilisation humaine *.

Le principe qui consiste à tenir compte et de la mission scientifique et de la mission populaire vaut pour tous les musées historiques et d'histoire de la civilisation, mais ce principe s'applique tout particulièrement aux musées ethnographiques, que leur champ d'investigation soit limité à un seul pays ou qu'il s'étende à la population de la terre entière. Il est d'un intérêt vital, pour ces musées, de satisfaire à ces deux ordres de tâche, s'ils veulent devenir à la fois le foyer de la science ethnographique et ethnologique et l'instrument de diffusion de cette science pour atteindre un public toujours plus nombreux.

* Les problèmes muséographiques que soulèvent la conservation, le classement et la présentation des Collections ethnographiques ont été traités en détail par le Prof. G. Thilénus, dans une étude, accompagnée d'illustrations, et publiée en 1934 par l'Office International des Musées dans la série « *Muséographie des Collections spécialisées* ».

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid, par M. Joergen OLAIK, Conservateur du Dansk Folkemuseum de Copenhague.

DIE STAATSMUSEEN LICHEN ZU BERLIN

	VESTIBULUM MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST Unter den Eichen 10 10117 Berlin	
	VESTIBULUM MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST Unter den Eichen 10 10117 Berlin	
	VESTIBULUM MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST Unter den Eichen 10 10117 Berlin	
	VESTIBULUM MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST Unter den Eichen 10 10117 Berlin	
	VESTIBULUM MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST Unter den Eichen 10 10117 Berlin	

STAATLICHE MUSEEN NATIONAL-GALERIE



AMSTELINGH
DER TANZ IN DER KUNST

VERGLEICHENDE KUNST, GRAFISCHES UND THEATRALES
KUNSTWERK, 1880-1910


THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

COSTUMES
1750 to 1850



GALLERY D6
May 10 through June 5
1952

INTERNATIONAL EXHIBITION OF CONTEMPORARY CERAMIC ART



IN GALLERY D6
FROM OCTOBER 2-28
THE AMERICAN FEDERATION OF ARTS

XVI

PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS DE MONNAIES ET MÉDAILLES

S O M M A I R E

APERÇU HISTORIQUE sur les cabinets de monnaies et médailles et sur l'évolution des critères de collections. — LES PRINCIPES ACTUELS DE LA COMPOSITION DES COLLECTIONS : monnaies, valeurs fiduciaires; technique et outillage de fabrication et frappe; maquettes d'artistes; illustration des transformations culturelles et économiques au cours de l'histoire. — CARACTÉRISTIQUES DES COLLECTIONS DE MONNAIES : les limites territoriales; la nécessité des séries complètes; diversité des points de vue à illustrer. — LES PROBLÈMES MUSÉOGRAPHIQUES DES COLLECTIONS DE MONNAIES : administration indépendante ou rattachée à des bibliothèques, instituts scientifiques, etc.; importance de l'éclairage et de la sécurité. LOCAUX D'EXPOSITION : une seule entrée facilitant le contrôle; les pupitres vitrines; circulation des visiteurs, séparée du service intérieur. — LOCAUX DE CONSULTATION : surveillance spéciale; section séparée des salles de travail des fonctionnaires ainsi que des dépôts. — SERVICES AUXILIAIRES : bibliothèques de travail, ateliers de conservation, de nettoyage, de moulage, d'examen et d'essai. — ÉCLAIRAGE DES SALLES : naturel, artificiel, général ou local. — CHAUFFAGE, sensibilité des objets aux variations hygrométriques. — Vitrines et casiers étanches aux poussières. — EDIFICES ANCIENS AFFECTÉS AUX COLLECTIONS DE MONNAIES : Conditions de sécurité, de chauffage et d'éclairage. — PRÉSENTATION DES SPÉCIMENS : illustration par documents graphiques ou plastiques; disposition géométrique des objets; les fonds. — SÉLECTION : proportion des objets exposés par rapport aux dépôts et réserves; références photographiques ou par moulage, dans les collections d'études, pour remplacer les spécimens affectés à la collection exposée, ou inversement. — CLASSEMENT DES OBJETS : avantages et inconvénients des spécialisations multiples; spécialisations dans les fichiers avec références d'emplacement. — EXPOSITIONS TEMPORAIRES ET COLLECTIONS PERMANENTES. — L'EXTENSION SYSTÉMATIQUE DES COLLECTIONS; modes d'acquisition des pièces anciennes ou des frappes modernes; les « doubles ». — MATÉRIEL D'EXPOSITION : construction des vitrines et fixation des spécimens; présentation de l'outillage; sécurité des vitrines, des coffres, des médailliers; les supports, casiers, cartons, etc., dans les dépôts; particularités de l'étiquetage. — TACHES SCIENTIFIQUES ET ÉDUCATIVES des Cabinets de médailles. — APPENDICE : 1. Procédé d'estampage des monnaies et médailles. — 2. Les possibilités d'exposition simultanée d'objets d'art décoratif et de monnaies et médailles. — 3. Système du contrôle des pièces retirées momentanément des réserves. — 4. Le système des échanges du British Museum avec les musées régionaux.

P

ARMÉ les musées qui ne sont pas exclusivement consacrés à l'art, mais dont les buts sont au contraire d'ordre plus général, il faut ranger les Cabinets de Médailles, c'est-à-dire les collections de médailles, de monnaies et de moyens de paiement. Les Cabinets de Médailles dont la création remonte beaucoup plus haut que celle des Galeries de tableaux, ont constitué, dans plusieurs des grands

ensembles européens de collections, un premier fonds, sans cesse entretenu depuis plus de 400 ans. Le XVIII^e siècle est l'époque de leur plus grand développement; ils formaient alors des collections systématiques de petits pièces de métal portant un relief, ayant cours comme monnaie, ou semblables, pour la forme, à des monnaies. C'étaient aussi bien des produits de l'art du médailleur et des médailles commémoratives d'événements historiques, que des moyens d'influencer l'opinion publique, et des représentations de valeurs, des pièces justificatives pour les détenteurs de créances. Chacune de ces branches multiples et variées s'est développée à sa manière, à telles enseignes que les Cabinets de Médailles qui présentaient au XVIII^e siècle un aspect à peu près uniforme, — médailles ayant la forme de monnaies et monnaies prétendant à l'aspect de médailles, — contiennent maintenant des objets extrêmement variés. Sous le rapport de l'art et de la technique, à la médaille du XVIII^e siècle, principalement obtenue par le procédé de la frappe, sont venues s'ajouter les médailles gravées, travaillées en bosse ou fondues; on a recueilli les médailles de la Renaissance, généralement moulées; remontant toujours plus loin dans le passé, on a éprouvé une grande admiration pour les empreintes artistiquement saillantes du moyen âge, et on a voulu voir dans les produits de l'art grec de la gravure au poinçon, datant de 2.000 ans avant la Renaissance, les chefs-d'œuvre les plus achevés de cette forme d'art. Au cours des siècles qui suivirent, on a créé, dans cet ordre, des œuvres nouvelles, et, particulièrement à Paris et à Vienne, et un peu plus tard à Munich, elles ont atteint un haut degré de perfection, en sorte que précisément les Cabinets de Médailles qui ont continué de s'enrichir jusqu'à ces derniers temps, présentent aujourd'hui un tableau complet de l'évolution de cet art depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

On a, d'autre part, reconnu que la monnaie métallique avait été précédée dans le temps, par des morceaux de métal plus grossièrement ouvrés, par des lingots et par des moyens d'échange appartenant à l'économie naturelle, tandis qu'à l'époque moderne, elle a été très largement remplacée par le papier-monnaie et par des valeurs fiduciaires de toute espèce. Actuellement les Cabinets modernes de Médailles présentent donc aussi un grand nombre de moyens de paiements de formes diverses, tirés de la nature, et de valeurs fiduciaires de tout genre; ils constituent par là même des instituts de recherches et des archives de l'évolution matérielle de la nation.

La technique de la fabrication des médailles et des monnaies, et l'outillage servant à cette fabrication sont également devenus des sujets d'étude; des coins et des moules ont été recueillis ainsi que les maquettes des artistes, de sorte que les Cabinets de Médailles donnent aujourd'hui comme autrefois, l'impression de petits musées indépendants, reflétant l'évolution complète de l'art, au moins sur le terrain, réduit, de l'art du médailleur; rappelant en même temps les faits historiques et les



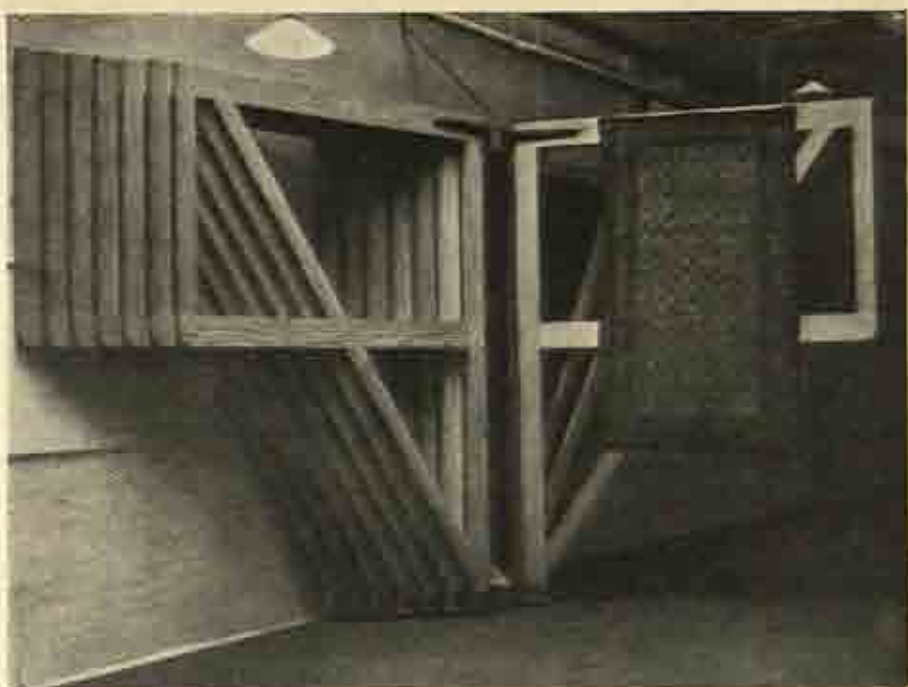
La réserve des Gobelins au Château royal de Stockholm.

transformations de la civilisation spirituelle et matérielle, et montrant dans ses structures successives, l'argent, ce manomètre ultra-sensible, ils retrouvent toute leur actualité.

*
**

Les problèmes particuliers aux monnaies et médailles sont déterminés par le but et la situation particulière de ces institutions scientifiques. Les collections de monnaies comptent parmi les plus anciennes institutions muséographiques qui, à leur tour, ne tirent pas uniquement leur origine des cabinets d'art ou de merveilles que l'on juge aujourd'hui, à tort, avec un certain dédain. En réalité, ces cabinets étaient, autrefois déjà, des ensembles d'objets collectionnés et conçus plutôt selon les préoccupations scientifiques de l'époque. Mais ils furent encore précédés par les « chambres du trésor ». Entre ces deux catégories, les collections de monnaies constituaient un moyen terme; celles-ci, le plus souvent réunies par des princes, avaient aussi bien le caractère de trésor, en raison de leur grande valeur métallique, qu'une portée scientifique, de par leur origine antique et historique. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'aux « monnaies païennes » et aux effigies d'empereurs romains sont venus s'ajouter des éléments de collection considérés du point de vue de l'aspect esthétique, — les médailles. Ainsi donc, dès le début, dans ces ensembles réunis selon des normes aussi larges, l'élément artistique n'entre que pour une part, alors que le but scientifique demeure toujours au premier plan.

Si l'on songe que la grande majorité des musées, et en tout cas les plus anciens, ne se sont pas formés par voie de collection, mais que bien souvent ils sont nés et



Victoria and Albert Museum de Londres. Dispositif utilisé dans les réserves pour la conservation des tapis; l'élément vertical de la potence est assujéti au sommet et à la base par des charnières qui permettent d'examiner les deux faces des spécimens et de rabattre le tout contre la paroi. (Voir diagramme page suivante).

se sont étendus soit d'une façon naturelle, comme le résidu du règne d'une famille dynastique, soit sous forme d'archive comme une attestation de l'activité d'un atelier, dans le cas d'une monnaie, par exemple; si l'on ajoute à ces considérations le fait que, précisément à l'époque actuelle, on estime que la tâche des musées en général ne se réduit pas à laisser agir l'impression que produisent des œuvres d'art ou des monuments, mais à rendre visible ce qui ne l'est pas par soi-même, — telle la représentation d'une évolution, — alors seulement on aura une idée suffisamment large des exigences imposées aux institutions muséographiques véritablement scientifiques. Et parmi celles-ci, les collections de monnaies et médailles occupent une place de première importance, de par leur ancienneté, de par l'étendue et la diversité des points de vue qu'elles comportent.

La tâche d'une collection numismatique ne saurait s'étendre au domaine tout entier de cette science; au contraire, en règle générale, on se verra nécessairement amené à une limitation avant tout territoriale: pour un territoire donné, la collection aura à réunir le matériel complet afférant à cette région; pour tout le reste, il suffira d'opérer un choix rationnel des spécimens-témoins caractéristiques, de réunir les éléments nécessaires aux études comparatives indispensables. Les anciennes collections, dont le fonds remonte à quelque 400 ans, comportent déjà, en elles-mêmes, la démarcation du champ de travail qu'il y a lieu d'envisager de prime abord.

Par conséquent, les collections de monnaies, à la différence d'autres musées, se voient attribuer une tâche systématique précise, — celle de constituer certaines séries les plus complètes possibles, pour les besoins de la science; d'où la nécessité d'une collaboration à la conservation officielle des monuments et qui consiste tout d'abord en la récolte et l'enregistrement du produit des fouilles, puis dans la mise en lien sûr et la conservation des spécimens de monnaies et de frappes commémoratives (médailles) des nouvelles émissions.

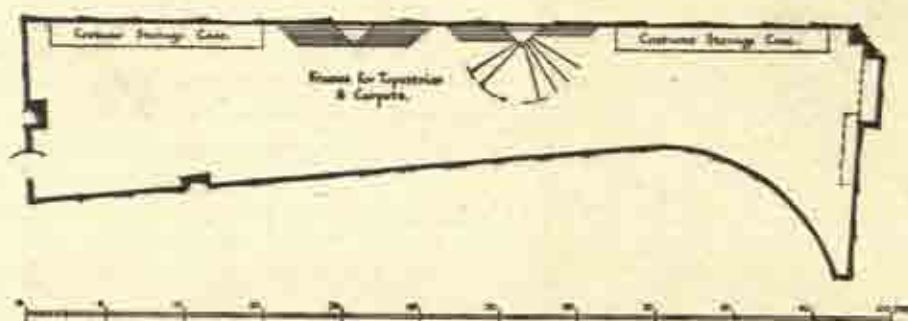


Diagramme d'une salle de réserve des textiles du Victoria and Albert Museum, montrant l'emplacement des " potences " pour la conservation des tapis.

Disons une fois pour toutes que par numismatique, par le mot de monnaie, contenu dans le terme « Cabinet de monnaies », il faut entendre non seulement la pièce métallique, mais toute espèce de documents-monnaie, aussi bien la monnaie en nature qui, dans l'évolution historique a précédé la pièce de monnaie, que le document de crédit, — postérieur à celle-ci; étant entendu que ce dernier doit également être considéré comme rentrant dans les attributions des collections publiques de monnaies.



Les buts assignés à la collection numismatique permettent de dégager par avance certains principes de disposition des spécimens dans les locaux d'exposition. Comme il s'agit d'objets très petits, on les plaçait au début dans des coffres ou dans des placards (cabinets); plus tard, on leur affecta un local particulier et, à l'heure actuelle, en raison de leur accroissement considérable, — des corps entiers de bâtiments, mais très rarement un édifice tout entier (Barcelone). L'organisation administrative est également en relation avec ces conditions particulières. Les collections numismatiques étaient fréquemment rattachées aux bibliothèques, — qui préparèrent les musées scientifiques, — comme il en est encore à Paris, Bruxelles, La Haye, Karlsruhe; on peut avancer des arguments péremptoires en faveur du rattachement à de grandes bibliothèques scientifiques, qui ont joué un rôle décisif dans le développement de la numismatique. En règle générale, ces collections sont, à l'heure actuelle, un département du Musée d'art et d'histoire, ou du Musée des Beaux-Arts; il en est ainsi à Londres, Vienne, Berlin, Leningrad, Budapest, Prague, Varsovie, Rome, Madrid, Copenhague, Stockholm, etc. Il arrive qu'elles aient une certaine indépendance, comme à Madrid ou à Dresde, dans d'autres cas, suivant un



Local de réserve pour les spécimens de chaussures au Musée Nordique de Stockholm.

accroissement naturel; elles sont rattachées à des ateliers de frappe ou à des banques d'émission, comme à Rome, à Paris, Londres, Utrecht et tout particulièrement à Lisbonne; on est alors souvent amené à établir une liaison avec les musées historiques, afin de pouvoir disposer des moyens d'exposition et du personnel nécessaires.

Il s'ensuit que les collections de monnaies et médailles constituent des ensembles très simples, du point de vue de l'aménagement architectural, qu'elles peuvent être logées dans les locaux les plus divers, mais où l'éclairage convenable et tout particulièrement la sécurité jouent un rôle essentiel.

C'est pourquoi on voit parfois ces collections conservées à la manière d'un trésor — comme à Londres et à Berlin, — et protégées par de lourdes portes blindées. Par ailleurs, on recourt à divers dispositifs de sécurité; dans cet ordre, la sépa-

ration et la démarcation très nettes des locaux affectés à ces collections est à conseiller. Mais l'aménagement de murs spéciaux et de dispositifs de sécurité, de sonneries d'alarme, n'ont jamais constitué une protection intégrale contre le vol, d'autant moins que les dangers les plus graves ne viennent pas nécessairement de l'extérieur.

Pour les collections de monnaies, la distinction est tout particulièrement développée et complexe, selon qu'il s'agit du Service des visites du public ou de l'utilisation des collections pour les chercheurs et collectionneurs. C'est pourquoi, dans les cabinets de monnaies d'une certaine importance, les locaux d'exposition sont séparés du lieu de surveillance du gros de la collection, ainsi que des locaux destinés à l'administration et à la conservation d'objets. Il paraît indiqué d'avoir une salle de consultation séparée, dans laquelle les différents spécimens ou les casiers à monnaies peuvent être mis à la disposition des chercheurs étrangers à la maison, sous la surveillance d'un fonctionnaire. Il va sans dire que l'essentiel, pour cette pièce, consiste en une disposition qui permette d'avoir un coup d'œil d'ensemble sur tout le local et sur les tables de travail, et un éclairage irréprochable.

Pour les salles d'exposition, il est recommandé de n'avoir qu'une seule issue, pour faciliter la surveillance du public. La forme de la salle n'a pas une grande importance, car le format des objets en tant qu'unités de présentation, conditionne non pas le local d'exposition, mais le pupitre-vitrine. Dans le cas d'une grande collection, la circulation des visiteurs dans les salles d'exposition devra être complètement séparée du service intérieur; cette séparation est d'autant plus nécessaire que les heures de travail ne coïncident pas avec les heures de visite.

Les locaux de consultation seront également séparés des salles de travail des



Musée communal de Bruges. On remarquera le système d'accrochage composé d'une barre horizontale en pourtour de la salle; plinthes de marbre; tapis de jute sur carrelage de ciment.

fonctionnaires, car l'accès aux coffres de dépôt ne peut être autorisé que pour les fonctionnaires ou les chercheurs considérés comme tels.

Tout cabinet d'une certaine importance nécessite, à côté d'une bibliothèque conçue comme bibliothèque de travail, un atelier pour les travaux indispensables de conservation, le nettoyage des objets de fouilles et la confection des moulages; il est tout particulièrement indiqué d'avoir à sa disposition un microscope pour la vérification de l'authenticité, ainsi que des aiguilles d'essais, des balances, etc.

La question de l'éclairage est primordiale dans un cabinet de monnaies qui comprend des objets de dimensions extrêmement réduites. Il va sans dire que l'on préférera l'éclairage naturel à la lumière artificielle. On ne pourra naturellement se passer d'un fort éclairage de plafond dans les locaux de réserve et de consultation. Comme il est difficile ou parfois impossible de fixer des lampes pour chaque vitrine, on pourra disposer de prises de courant qui alimenteront des lampes munies de cordons suffisamment longs pour permettre un éclairage approprié de la vitrine ou des coffres.

On attachera la plus grande importance à la question du chauffage, car les monnaies de métal sont extraordinairement sensibles aux variations de la température et notamment à l'humidité. En particulier, la maladie du plomb et la peste de l'étain semblent être influencées par les conditions atmosphériques. Les ateliers du *British Museum* ont constaté que le chêne favorise la maladie du plomb; aussi les spécimens en plomb ne doivent-ils pas être conservés dans des meubles de chêne. Mais

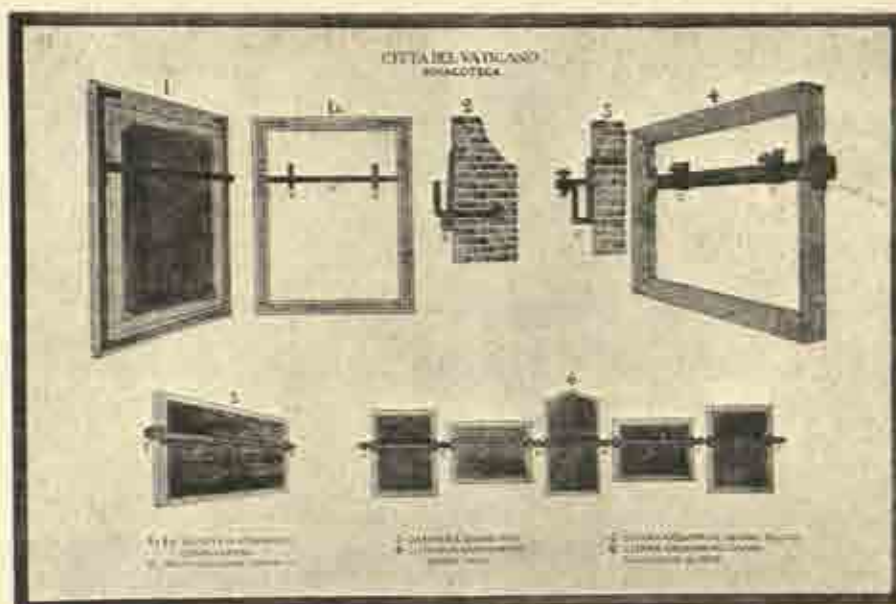


Folkwang Museum de Essen. Présentation mixte et système de cloison mobile.

ce sont surtout les pièces d'argent et de bronze, dont la patine se trouve déjà détériorée, qui révèlent les modifications les plus profondes, dues en partie au régime calorique et principalement à l'utilisation d'un combustible défectueux. La houille de mauvaise qualité a déjà causé de très graves dégâts. Il semble que les fortes variations sont particulièrement nocives et que la suspension complète du chauffage comporte moins d'inconvénients que de fortes irrégularités.

Il est difficile de rendre absolument étanches aux poussières les vitrines et les casiers d'exposition qui, en règle générale, sont utilisés pour la présentation des monnaies et médailles. Divers essais avec des bandes de feutre n'ont pas donné les résultats escomptés. L'élément essentiel réside dans les conditions extérieures, la direction du vent, la teneur de l'air en poussières, rouilles et autres. Les dépôts de poussière qui se forment sur la surface des objets peuvent, à la manière d'une éponge, absorber l'acide sulfurique de l'air qui active alors le processus de détérioration. Aussi est-il nécessaire de procéder à des nettoyages répétés des objets exposés ou placés dans les réserves, afin d'enlever cette couche nocive; mais on effectuera ce travail avec les plus grandes précautions; on évitera, le plus possible, l'usage de produits chimiques, les acides en particulier.

Un frottement trop appuyé laisse également des traces, comme d'ailleurs aussi le moulage en plâtre, que l'on devrait limiter d'une façon générale. Dans un même ordre d'idées, il y a lieu d'insister sur l'action extraordinairement nocive que la colle animale en décomposition exerce sur les objets exposés dans une vitrine. (Voir Notice I en fin de chapitre.)



Systèmes de suspension des tableaux en usage à la Pinacoteca Vaticana : 1-1a, suspension des grands tableaux ; 2, crochet pour les grands tableaux ; 3, pour les tableaux moyens ; 4, système de suspension pour les tableaux moyens ; 5, pour les petits tableaux ; 6, système collectif de suspension de plusieurs tableaux de très petites dimensions.

On utilise volontiers, pour l'exposition de collections de monnaies, d'anciens bâtiments, des châteaux, surtout quand ils ont contenu, en fait ou vraisemblablement, un atelier de monnaies. Une telle façon de faire semble tout à fait indiquée. Mais il faut tenir compte des principes généraux de sécurité, d'éclairage, etc.

L'exposition exclusive de monnaies et de médailles dans une salle, donne au local un aspect monotone. Pour animer l'ensemble, on aura recours à des tableaux, portraits, cartes topographiques, tables et autres, ayant rapport avec les objets exposés. Dans les cadres d'un musée des Beaux-Arts on s'attachera plutôt à l'effet artistique, dans les cadres d'un institut de caractère essentiellement scientifique, on s'inspirera plutôt de cette tendance-là. Pour expliquer et commenter les effigies représentées sur les monnaies et les médailles, on aura principalement recours à des portraits, puis à des sceaux. Quand il s'agit de médailles de grande valeur artistique, on aura intérêt à présenter en même temps les stades préparatoires qui ont conduit à l'œuvre définitive : dessins, maquettes, etc., ainsi que des œuvres du même artiste ; il importe d'illustrer les correspondances et filiations entre les monnaies et les médailles, au moyen de spécimens de même genre et de même époque. Il semble indiqué de ne plus se confiner dans les délimitations muséographiques trop étroites qui ont caractérisé les dernières décades, et de revenir aux points de vue plus larges des périodes antérieures. L'exposition du Cabinet de monnaies de Paris est, à cet égard, une très heureuse réalisation. (Voir Notice 2 en fin de chapitre.)



Pinacoteca Vaticana.

Système de suspension de sécurité pour les tableaux de petites dimensions.

Il faut tenir compte de la grande diversité d'aspect des objets réunis dans les collections numismatiques d'aujourd'hui : monnaies d'apparat, petites pièces et jetons sans apparence, lingots et monnaies naturelles, titres et valeurs. Mais la diversité des métaux oblige également à un choix pour la couleur et la matière du support des casiers d'exposition. La couleur rouge, pour laquelle on marque une grande prédilection, s'accorde bien à l'or et au bronze, mais ne convient pas à l'argent.

Il y aurait lieu d'examiner jusqu'à quel point on pourrait recourir, pour l'exposition, à des copies galvanoplastiques ou autres. Toutefois, les originaux permettent plus facilement à l'amateur, de former son goût et d'exercer son sens critique. S'il s'agit de viser à l'impression esthétique, il faudra, si possible, ne présenter que des originaux. Mais les cas ne sont pas rares, où l'on doit pouvoir montrer les deux faces du même spécimen, où la même pièce doit être présentée à divers points de vue, dans des séries utilisées pour des fins systématiques ou didactiques. En pareille circonstance, l'utilisation de copies non seulement ne souffre pas d'objection : c'est le seul moyen d'atteindre le but que l'on se propose. A cela s'ajoute le fait que les originaux trouvent, dans la collection principale, un emploi plus rationnel que dans la collection exposée, et que, de plus, il n'y a pas d'autre manière de présenter simultanément dans de bonnes conditions, l'avvers et le revers du spécimen; en effet, les divers essais qu'on a tentés jusqu'ici à l'aide de miroirs ou d'autres dispositifs, ne sont, pour la plupart, guère satisfaisants.



La construction des vitrines et l'emplacement des objets au point de vue du confort des visiteurs. Série de constatations enregistrées par M. Benjamin Ives Gilman, sur les inconvénients des installations non adaptées au niveau visuel normal. (Voir la suite pages suivantes).





Il arrive fréquemment que l'on voie des vitrines encombrées d'objets. Ce défaut est à éviter. Pour les médailles, on opérera une sélection rigoureuse, de manière que les divers spécimens ne se nuisent pas les uns aux autres. Toutes les fois que cela sera possible, on devra, pour les médailles artistiques, chercher à n'utiliser qu'une seule et même matière de fond par vitrine. On ne devrait plus voir de médailles disposées selon des figures géométriques. Les monnaies sont en général, traitées selon le point de vue scientifique et c'est pourquoi les principes esthétiques passent, dans ce cas, plus facilement à l'arrière-plan.



En tout état de cause, que les expositions de monnaies et médailles soient organisées dans des cabinets de monnaies ou dans tout autre musée, on veillera toujours à étudier consciencieusement leur présentation et à les développer constamment.

Le mode d'exposition de chaque collection doit être en premier lieu orienté selon le but de ladite collection. D'une manière générale, les monnaies et médailles sont conservées sous forme de dépôt, et seul un choix de ces spécimens est présenté au public. Lorsqu'il s'agit de petites collections de spécimens sélectionnés, on peut songer à une exposition intégrale, mais dans les autres cas, étant donné la multiplicité des variantes d'empreintes qui se trouvent souvent par douzaines dans la même année, la question d'une exposition intégrale ne se pose même pas.

Le choix devra s'effectuer d'après le nombre et la valeur des objets, et cela conformément à la tâche assignée à la collection elle-même : d'une part, présentation caractéristique de tous les types importants du territoire englobés dans la collection, d'autre part, présentations comparatives.

Alors qu'autrefois, conformément à l'esprit du collectionneur, on exposait principalement des pièces rares en abondance, on désire, aujourd'hui, voir des séries évolutives scientifiquement établies, ainsi que des sélections de pièces importantes sous le rapport esthétique ou historique. Quant à savoir le genre de groupement pour lequel on optera dans le détail, cela dépend de l'orientation des conservateurs



Toledo Museum of art. Vitrine pour la présentation des verres antiques. Noyer d'Amérique naturel. Fond et socles intérieurs recouverts de satin beige rosé. Hauteur totale : 1 m. 90. Hauteur de la table : 0 m. 97. Largeur : 0 m. 95. Profondeur : 1 m. 40.

dans leurs travaux. Mais il faut rappeler une fois de plus que toute collection devrait donner une vue d'ensemble sur les documents monétaires de la région étudiée.

Dans les collections numismatiques, les objets conservés dans les réserves constituent le contingent principal qu'on peut évaluer même à plus de 90 0/0. Pour leur arrangement il existe toute une série de systèmes scientifiques que l'on applique depuis fort longtemps : géographiques, hiérarchiques, etc. Pour l'arrangement des objets, on tiendra compte, dans chaque cas, du caractère particulier de la collection. Mais on peut recommander d'éviter les trop nombreuses spécialisations et d'instituer des catalogues à fiches; alors que les spécimens eux-mêmes doivent être rangés selon un principe mécanique qui d'emblée dispense le plus possible de toute hésitation dans les recherches, les catalogues à fiches se prêtent par contre à l'application de principes organiques, au classement par auteur, au groupement du matériel d'après différents points de vue, d'après les motifs représentés sur les spécimens, etc. On aura intérêt à con-

server dans les collections d'étude, des reproductions des exemplaires exposés; on donnera la préférence aux reproductions photographiques plutôt qu'aux reproductions sur papier ou autres systèmes utilisés en pareil cas. D'une façon générale, toute pièce importante doit être photographiée, de manière que, dans le cas de perte ou de dérangement dans l'ordonnance des spécimens, on puisse identifier la pièce en question. (Voir *Notice 3* en fin de chapitre.)

Les collections numismatiques se prêtent tout particulièrement aux expositions alternées que l'on aura intérêt à rattacher à tel ou tel événement. Mais on veillera à ne pas donner trop d'extension aux expositions temporaires afin de ne pas déprécier ainsi, aux yeux du public, la valeur des objets les plus importants exposés en permanence. Les expositions temporaires de nouvelles acquisitions sont déjà entrées dans les usages. On pourra, sous forme de prêt, confier aux écoles ou aux institutions analogues, des ensembles qui, par exemple, illustrent l'évolution du régime monétaire du pays. On a fait des essais d'expositions itinérantes pour faire connaître les médailles artistiques.

La nature même de la collection numismatique implique une extension systématique. Le cas est assez rare où l'on aura à choisir librement dans le commerce tels ou tels spécimens à acquérir. Si l'on veut s'en tenir à un domaine précis et suivre un programme de travail arrêté, il paraît indispensable de combler les lacunes dans les séries de spécimens monétaires. Ainsi faudra-t-il se procurer le produit des



La présentation des collections au British Museum. Exemple d'aménagement et d'emplacement de vitrines centrales.

fouilles locales ou régionales, tout au moins pour en posséder les éléments représentatifs, afin que les collections publiques de monnaies continuent d'être alimentées lorsque viennent à être réduits les crédits destinés aux collections artistiques qui absorbent des capitaux considérables. Certains éléments des collections numismatiques, les nouvelles frappes, les médailles modernes, les pièces provenant des fouilles, les véritables doubles permettent des échanges avec d'autres collections. (Voir à ce propos la *Notice 4* en fin de chapitre.) Toutefois, les objets qui ont été inscrits à l'inventaire ne devraient jamais, ou seulement de façon tout à fait exceptionnelle, être cédés au dehors. D'une façon générale, il faudra, dans ces occasions, agir avec la plus grande prudence et pour les frappes anciennes en particulier, on ne saurait prendre dans un sens trop étroit le mot de « double ».

On encouragera par tous les moyens l'accroissement des collections par l'acquisition des nouvelles émissions de monnaies, de papier-monnaie, de nouvelles médailles, insignes et décorations, si l'on veut éviter des lacunes qui seront, par la suite, toujours plus difficiles à combler; comme la question de la technique (frappe, fonte, etc.), doit également être prise en considération, on s'efforcera d'acquérir également le matériel technique servant à la fabrication de ces objets.

Dans une collection numismatique, la question des vitrines et des coffres de réserves (médailliers, etc.) est de toute importance. Les vitrines doivent être inclinées. La position horizontale et, telle qu'on l'a également expérimentée, la position verticale sont l'une et l'autre défavorables. Ces vitrines doivent être le plus possible étanches à la poussière, munies d'une bonne fermeture, de manière à ce qu'on



La présentation des collections au Musée d'Extrême-Orient de Stockholm. Vitrine à fond opaque pour la mise en valeur des terre-cuites.

ne puisse pas subtiliser des pièces par les cadres des vitrines. Le couvercle de la vitrine doit pouvoir s'ouvrir facilement et être maintenu ouvert. Le tissu de fond ne doit pas être assujéti au moyen de colle animale, comme on l'a déjà remarqué plus haut. Les objets peuvent être retenus sur le fond, par de petites aiguilles. L'outillage de frappe, les poinçons en particulier, doivent être exposés de telle façon que non seulement la surface, mais le corps de l'objet soit tout entier visible; les reliefs en creux doivent être accompagnés d'empreintes positives. Pour les objets particulièrement petits, les agrandissements photographiques rendront de très grands services.

Les vitrines en elles-mêmes sont toujours assez peu sûres, car la glace peut être enfoncée. Et pourtant, l'expérience a démontré que les monnaies de valeur n'étaient guère plus en sécurité enfermées dans les coffres de réserve qu'exposées dans les vitrines; ces dernières peuvent, en effet, être soumises à un contrôle journalier alors que les spécimens enfermés dans les caisses peuvent être soustraits au contrôle pendant un certain temps; des vols de pièces rarement utilisées, placées dans des coffres de réserve, sont fréquemment restés des semaines et des mois avant d'être découverts.

Le problème des reflets est particulièrement grave dans le cas des collections numismatiques. Sans vouloir entrer dans les détails de ce problème, extrêmement complexe, qui a déjà fait l'objet d'une étude approfondie au chapitre III, on peut remarquer qu'un réseau trop serré des encadrements de vitres, dans les salles éclairées par le haut, entraîne inévitablement des reflets qu'un velum ne parvient pas toujours à faire disparaître entièrement. Ces phénomènes de réflexion s'accen-



La présentation des collections au Musée de l'Extrême-Orient de Stockholm. Modèle de vitrine et des socles pour les spécimens de céramique (IV^e période).

tuent encore lorsque la lumière zénithale coïncide avec la lumière latérale.

Les caisses de réserve sont de la plus grande importance; on rencontre souvent de ces médailliers qui remontent à plusieurs siècles et qui sont extérieurement d'un aspect très agréable, comme ceux de Munich, par exemple, mais ne sont pas toujours pratiques. En revanche, on a aménagé à Berlin, une nouvelle installation de coffres d'acier, rivés les uns aux autres et garnissant toute une paroi; la fermeture s'effectue au moyen de barres roulantes. Le système le plus pratique semble être celui de Londres, qui se compose de près de 500 petits caissons transportables, qui, en cas de sinistre, peuvent être évacués.

Dans les coffres se trouvent des tiroirs, soit libres, soit munis de dispositifs en croisillons. Ce dernier système a certainement des avantages, mais il comporte une certaine rigidité qui ne permet pas de placer côte à côte des spécimens de formats différents et se rattachant au même sujet; l'inconvénient est particulièrement grave dans le cas des médailles dont les dimensions sont très variables.

L'ancien *Cabinet de France* possédait déjà des supports de cuir et de papier mâché, qui venaient se placer dans les tiroirs. Le même système a été repris à Berlin, où l'on utilise des panneaux de carton munis de renforcements circulaires. La préparation de ces cartons exige la plus grande minutie, car il se produit facilement des courbures qui peuvent amener du désordre dans l'arrangement et entraîner des pertes de spécimens. Il semble préférable d'avoir de petites boîtes de carton en cinq ou six grandeurs, ce qui permet une souplesse suffisante dans la disposition et l'arrangement des séries.

L'étiquetage des spécimens de la collection d'exposition doit être suffisamment



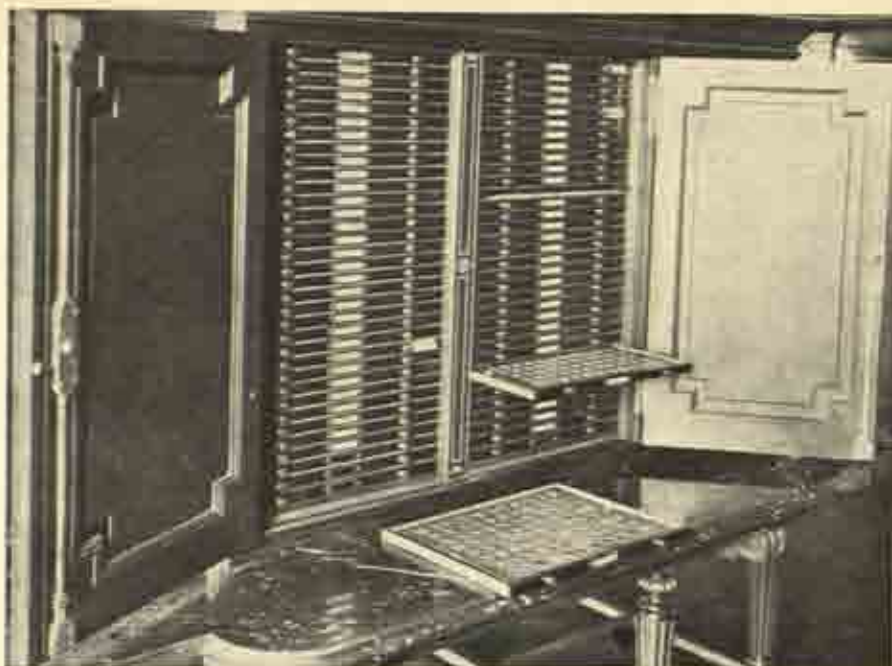
La présentation des collections au Musée d'Extrême-Orient de Stockholm.
Vitrine contenant des haches de bronze, encadrée de deux briques mortuaires.

détaillé. Les monnaies et les séries scientifiques doivent être accompagnées d'un texte-commentaire qui, imprimé sur des bandes de papier, peut être placé soit dans la vitrine, soit à l'extérieur. Quand il s'agit de médailles, on évitera, pour des raisons esthétiques, l'application d'étiquettes et même de numéros à l'intérieur des vitrines. L'ensemble exposé peut être reproduit intégralement en impression or sur étiquettes noires, placées extérieurement.

Dans la collection de dépôt, tout spécimen sera accompagné d'une étiquette d'inventaire et de toutes les données qui permettent d'identifier la pièce et de rétablir immédiatement l'ordre primitif quand un dérangement s'est produit lors d'un manquement maladroit. Dans l'établissement de ces fiches, on prendra garde au fait que certaines encres ont une action sur le métal et ne doivent, de ce fait, pas être utilisées.



Pour résumer, en conclusion, les observations faites au cours de cet exposé, il y a lieu de rappeler une fois de plus, que les cabinets de monnaies sont des institutions qui, dans leur histoire plusieurs fois centenaire, ont été conçues et organisées selon des points de vue très variables. Bien qu'elles soient fréquemment une simple collection d'un musée d'art et d'histoire, embrassant toute la période de développement, de 700 ans av. J.-C. jusqu'à nos jours, et représentant par conséquent toute l'évolution artistique, y compris l'art moderne, l'élément artistique n'en demeure pas moins au second plan, dans les cadres naturels d'un ensemble de cet ordre. Le point de vue scientifique demeure donc l'essentiel; il faut néanmoins que ces col-



Bibliothèque Nationale de Paris. Cabinet des Médailles. Médailleur de la Salle Barthélemy.

lections puissent donner une image organique de la vie économique, et que, dans les ensembles présentés au grand public, se révèlent les fluctuations de la civilisation matérielle et intellectuelle. Ce principe doit être appliqué en tout cas pour le territoire géographique auquel l'institution elle-même se rapporte. Ainsi conçue, l'utilisation valable d'une collection de monnaies et médailles exige le recrutement d'un personnel scientifiquement et spécialement préparé à de tels travaux, ainsi que l'exclusion de tout genre de trafic commercial aux multiples et variables sollicitations.

On n'hésitera pas à fermer périodiquement la collection publique, afin de consacrer le temps nécessaire au travail scientifique et à la collection d'étude, pour développer toutes les branches d'activité de l'institution et pouvoir en préparer l'utilisation scientifique; car un cabinet de médailles doit s'occuper non seulement des spécimens eux-mêmes, mais de toutes les phases d'un régime monétaire, et servir ainsi les intérêts du pays et de la science.

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid, par le Dr. August LOHNS, Directeur de la Bundessammlung von Medaillen, Münzen und Geldzeichen, de Vienne.

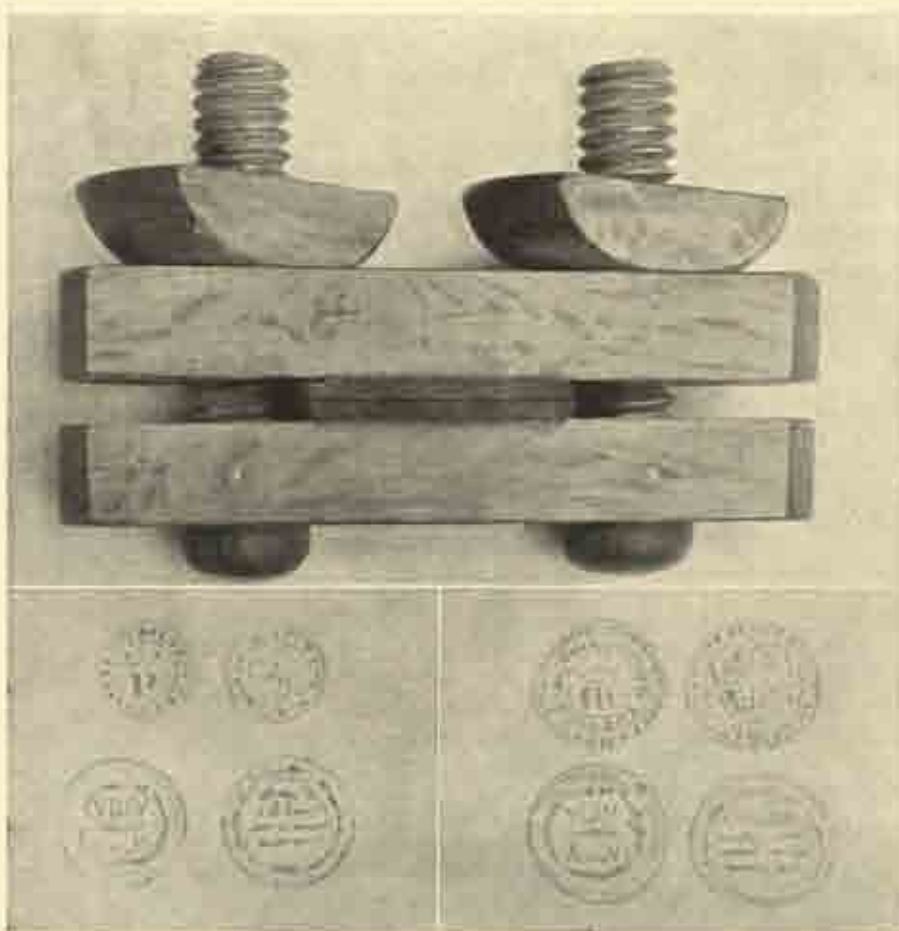
APPENDICE DU CHAPITRE XVI

Notice 1. — Pour les besoins de la science, des copies de monnaies et médailles sont toujours nécessaires. Le Professeur Ferrandis propose, pour l'exécution de ces empreintes, une presse à main, très pratique, qui a donné d'excellents résultats. Un autre système, employé à Vienne et ailleurs, consiste en une presse munie de plaques de caoutchouc et fonctionnant comme une pince. On peut prendre, par ce moyen-là, principalement des empreintes de monnaies sur papier, sans endommager les originaux, à la condition, toutefois, que ceux-ci ne comportent pas un relief trop accusé, ne soient pas trop minces ou n'aient pas de détérioration à la surface. En pareil cas, il faut éviter toute reproduction par voie mécanique.

Notice 2. — On trouve, dans le *Cabinet des Médailles* de Paris, des vases peints, des bronzes, des pierres gravées, des objets d'orfèvrerie. Outre l'intérêt que peut comporter une telle confrontation avec des objets d'art de différentes natures, on peut justifier la présentation simultanée de pierres gravées et de monnaies, en raison de la similitude des techniques et parfois même par le fait que de tels ouvrages proviennent des mêmes artistes.

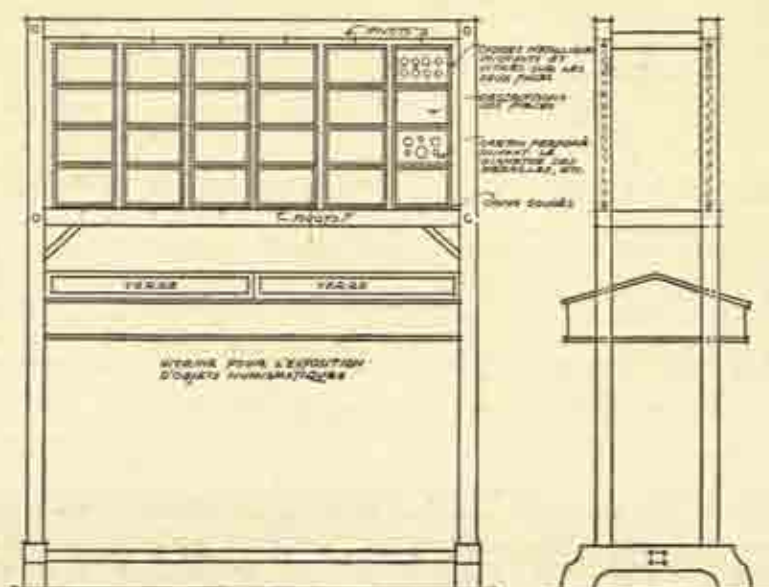
Notice 3. — Pour les séries conservées dans les dépôts, la place des pièces retirées pour l'exposition pourra être indiquée par un disque d'une certaine couleur; les pièces manquantes pour toute autre raison seront figurées par un disque d'une autre couleur. Ces désignations sont particulièrement importantes dans la communication des cartons, car elles permettent un contrôle rapide.

Notice 4. — Il y a lieu de signaler le système adopté par le *British Museum* en ce qui concerne les échanges avec les musées régionaux. Ce musée acquiert l'ensemble des « trésors » découverts et, après un premier triage destiné à compléter ses propres séries, il cède le reste au musée régional intéressé; il y ajoute, le cas échéant, les fac-similés des pièces dont il a conservé l'original. Il est à remarquer, à ce sujet, que certains musées ont adopté le principe de l'indivisibilité des ensembles découverts.



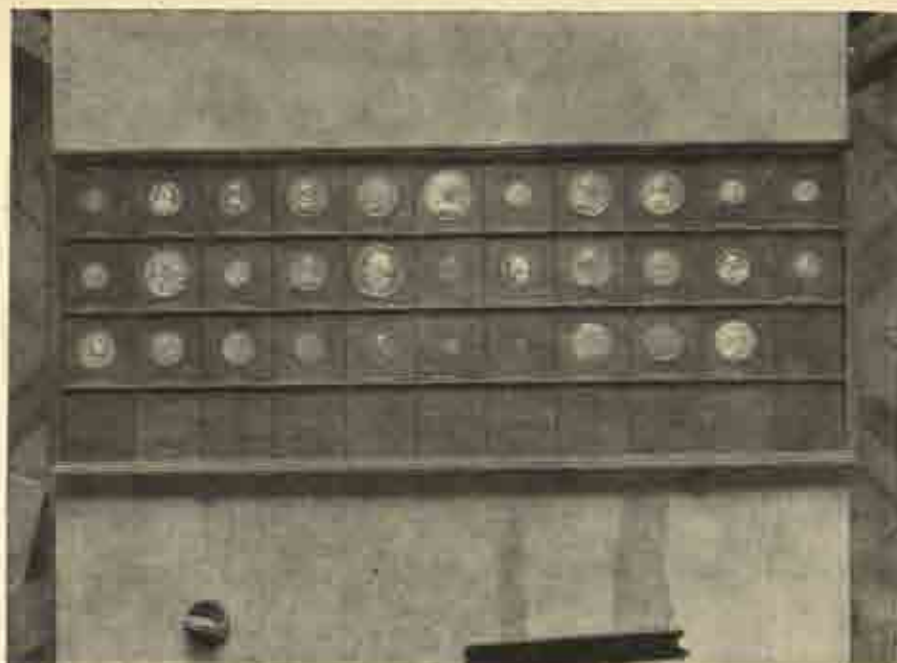
Modèle de presse à main pour l'exécution des empreintes sur papier, des monnaies et médailles.

MEUBLE DE MUSEE POUR L'EXPOSITION DE MEDAILLES ET MONNAIES

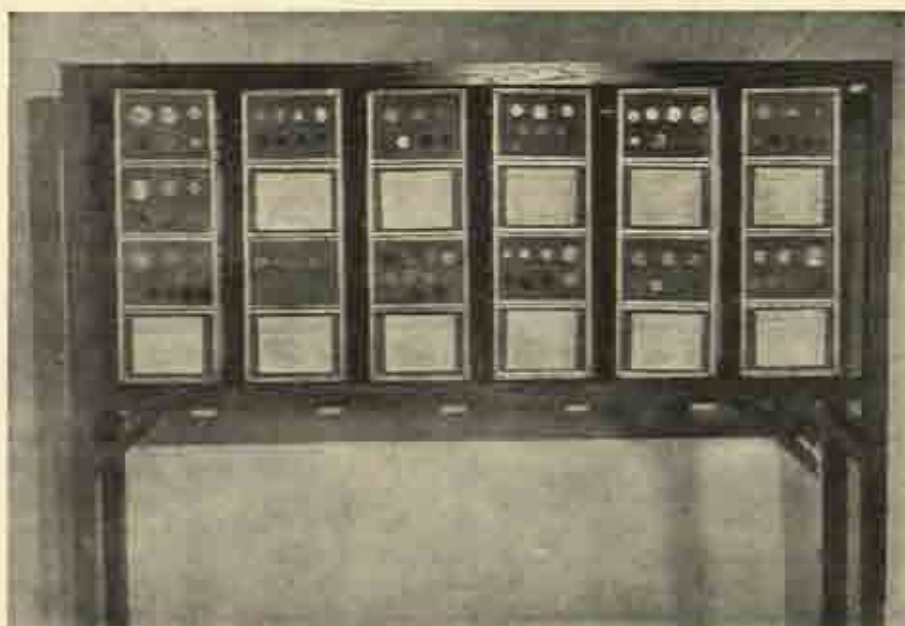


OFFICE INTERNATIONAL DES MUSEES

Élévation et coupe d'un meuble pour la présentation des monnaies et médailles, proposé par H. S. Brode du Whitman Museum (U.S.A.). Les éléments destinés aux spécimens consistent en feuilles de carton perforé de 12 cm. 5 sur 17 cm. 5 chacune; les fiches explicatives, placées au-dessous, sont de même dimension. Les éléments sont placés entre deux verres, assujettis dans un cadre de tôle galvanisée. Chaque groupe de quatre éléments, en hauteur, est fixé dans un cadre maintenu au sommet et à la base par un pivot; ce dispositif permet d'examiner à volonté l'avant et le revers des spécimens; pour faciliter la consultation, les notices explicatives sont imprimées sur les deux faces du carton.



Musée Hallwyl de Stockholm. Un médaillier.



Meuble utilisé au Whitman Museum, pour la présentation des monnaies et médailles et dont la description et le schéma figurent à la page précédente.

XVII

PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS GRAPHIQUES.

S O M M A I R E

APERÇU HISTORIQUE : Origines des Cabinets d'estampes, leur conception, leur rattachement à diverses institutions, leurs points de vue, leurs tâches; le cas des chalcographies nationales. — LE PROBLÈME ARCHITECTURAL : possibilités d'extension; amplitude des locaux; rattachement aux bibliothèques; sécurité contre le vol et l'incendie; salles de travail. AMÉNAGEMENT DES SALLES DE TRAVAIL : mobilier pour la consultation des pièces; fenêtres; revêtement des planchers; inventaires et catalogues accessibles aux consultants; surveillance. — SALLES D'EXPOSITION : à proximité des magasins. — BUREAUX DE CONSERVATION. — MAGASINS. — RÉSERVES destinées aux pièces les plus rares. — SERVICES AUXILIAIRES : Bibliothèque de travail; atelier de montage relié aux divers services; ateliers de photographie (sécurité contre les dangers d'incendie); manipulation des spécimens; archives photographiques; laboratoire pour l'examen des papiers et des encres. — ÉCLAIRAGE NATUREL ET ÉCLAIRAGE ARTIFICIEL; protection contre les altérations par la lumière. — CHAUFFAGE (eau chaude) et conditionnement de l'air. — ADAPTATION DE BATIMENTS ANCIENS. — MISE EN VALEUR DES SPÉCIMENS : tonalité des murs; présentation simultanée des dessins et gravures, avec peintures ou meubles de l'époque correspondante. — CONSERVATION ET MONTAGE DES SPÉCIMENS : Importance du montage au point de vue de la conservation : montage simple, avec cache, sur bristol à cuvette; les portefeuilles, le mobilier de conservation; la question des formats. — COMMUNICATION DES DOCUMENTS; mode de classement : le catalogue général (auteurs et matières; méthodique), établi sur fiches; classement suivant la nature de la collection (artistique ou historique et documentaire). — Valeur et rôle des catalogues et inventaires : comme sources de renseignements. — CONSULTATION. — EXPOSITIONS PERMANENTES ET TEMPORAIRES : avantages documentaires de l'exposition permanente; inconvénients au point de vue de la conservation; nécessité des expositions temporaires en raison de la fragilité des documents, de l'abondance du matériel et de l'intérêt des groupements sous différents points de vue. Valeur documentaire des catalogues d'expositions temporaires. — ACCROISSEMENT DES COLLECTIONS : facultés d'achat; dépôt légal; importance des doubles (fragilité des documents); la question des échanges et les intérêts des doubles pour des séries de documents semblables groupés selon différents critères; le registre des entrées. — MATÉRIEL D'EXPOSITION : panneaux mobiles; cadres interchangeables; tourniquets; vitrines murales et horizontales. — La valeur documentaire (artistique, historique, sociologique, etc.) des collections d'estampes. — APPENDIX : Dimension des papiers de montage et portefeuilles d'estampes en usage au Cabinet d'Estampes du British Museum et à celui de Paris.

L

ES collections graphiques dont il sera parlé sont essentiellement les collections d'estampes et de dessins. Un ouvrage, comme celui-ci, consacré à l'aménagement des musées, ne saurait aller jusqu'à examiner ce qui concerne les arts du livre et d'abord leur illustration. C'est la bibliothéconomie qui est ici intéressée, et c'est généralement aux départements des Imprimés que sont conservés les

ouvrages illustrés, ceux-là même qui tiennent dans l'histoire de l'art la plus grande place.

Que des liens étroits doivent être établis et entretenus entre ceux qui conservent les estampes et les livres, personne n'en pourrait contester la nécessité. Des fichiers commodes et clairs doivent permettre de reconstituer rapidement l'œuvre d'un même artiste, tour à tour créateur de pièces isolées et d'illustrations. Des expositions temporaires peuvent réunir utilement ce qui est dispersé. Mais les méthodes de conservation du livre posent des problèmes très précis que nous n'avons pas à examiner ici.

Les premières collections d'estampes et de dessins d'une certaine importance remontent à la fin du xvi^e siècle. Il est à remarquer qu'à l'encontre de ce qui s'est passé pour les médailles, les manuscrits et les livres imprimés, elles ne furent pas toujours formées par des souverains mais aussi par des particuliers.

Le plus ancien Cabinet princier, après la collection de l'Empereur Rodolphe, celui de Louis XIV, dut son brillant point de départ à l'achat de la collection de l'Abbé de Marolles. Dès sa création il se développa rapidement et comprit deux grandes divisions : une série purement artistique et une série historique et documentaire.

Le Cabinet de l'Albertine, ceux de Londres et de Berlin, pour ne citer que ceux-là, se limitèrent, au contraire, aux dessins et aux gravures artistiques.

Plus près de nous, les Cabinets d'Estampes de musées comme *Carnavalet* ou *Correr*, ne recherchent que des dessins et des estampes concernant une ville : Paris ou Venise.

Il y a des Cabinets d'Estampes qui dépendent d'universités et qui se sont fixé des programmes nettement délimités : le *Fogg Art Museum* de l'Université d'Harvard a constitué, dans un but pédagogique, une collection d'estampes et de dessins de maîtres choisis avec soin. La Bibliothèque de l'*Institut d'Art et d'Archéologie* de Paris possède une belle collection d'estampes et de dessins de maîtres de la fin du xix^e et des premières années du xx^e siècle. Le *Musée de la Guerre* de Vincennes, parallèlement à ses collections de peinture et d'objets divers, a rassemblé une documentation graphique importante.

Enfin les Musées des Arts décoratifs, ceux de Paris, de Londres et de Berlin, en particulier, ont réuni des séries intéressantes pour l'étude de l'art décoratif.

Ces quelques exemples, pris parmi beaucoup d'autres, montrent combien les collections des cabinets d'estampes peuvent être différentes. Un cabinet d'estampes peut, en effet, ne réunir que des œuvres présentant un intérêt artistique, se limiter dans ce sens à une époque, à un pays ou, au contraire, rechercher les œuvres des artistes du monde entier et de tous les temps.

Il peut aussi ne s'intéresser qu'aux gravures et aux dessins, historiques



Modèles de vitrine et de socles pour la présentation des céramiques.
Musée d'Extrême-Orient de Stockholm.

et documentaires, d'un pays, d'une ville, d'une période ou bien à ceux concernant tous les pays et toutes les époques.

Enfin des Cabinets d'Estampes peuvent rechercher à la fois les estampes et les dessins intéressant l'art et l'histoire.

Il est donc extrêmement important, au moment de la création d'un cabinet d'estampes et de dessins, de bien définir le but que l'on se propose d'atteindre.

En effet, suivant le programme adopté, et nous venons de voir combien il peut varier, on doit prévoir des bâtiments plus ou moins grands et, surtout, des ressources plus ou moins élevées pour l'entretien et l'accroissement des collections. Rien n'est plus fâcheux que d'arrêter le développement d'une série déjà commencée; le travail de plusieurs générations peut être ainsi perdu très rapidement.

Enfin, ce programme est de la plus haute importance pour le recrutement et la formation du personnel scientifique. Un Cabinet d'Estampes qui s'augmente régulièrement finit par renfermer un nombre considérable de gravures et de dessins. On sait quels services la gravure rend à l'histoire de l'art et à l'histoire des mœurs. Si ces estampes ne sont pas inventoriées avec soin et à temps, c'est-à-dire avant que la tâche ne devienne par trop difficile, on peut dire que leur réunion perd une grande partie de sa valeur. Travailleurs et chercheurs risquent d'ignorer l'existence d'œuvres dont ils ont besoin pour leurs études. Or, pour ces classements, pour ces inventaires et ces catalogues, un personnel cultivé, instruit et suffisamment nombreux est nécessaire si l'on ne veut pas se trouver soudain devant des difficultés impossibles à surmonter.

Il ne sera pas question dans cet exposé, de tout ce qui concerne l'organisation des *Chalcographies nationales*. En Espagne et en Italie la Chalcographie est une



Tokyo Imperial Household Museum.
Modèles de vitrines pour la présentation de la céramique chinoise.

institution indépendante. En France, elle a dépendu du Cabinet des Estampes jusqu'au début du XIX^e siècle; à cette époque les planches ont été transportées de la Bibliothèque nationale au Musée du Louvre, où la Chalcographie forme à l'heure actuelle une section du département de la peinture et des dessins. Quelle que soit la forme que l'on veuille donner à cette institution, il importe en tout cas que des liens étroits l'attachent à un Cabinet d'Estampes.

LE PROBLÈME ARCHITECTURAL — PRINCIPES GÉNÉRAUX

Les collections d'estampes et de dessins s'accroissant rapidement, on doit prévoir pour leur logement de grandes possibilités d'extension.

Les accroissements annuels d'un Cabinet d'Estampes comme celui de Paris sont d'environ 18.000 pièces que l'on intercale dans les cartons et albums. Il faut prévoir, par an, en moyenne, un allongement de 50 mètres de rayonnages. Mais, pour le calcul du cube correspondant, il faut bien noter que les casiers destinés aux portefeuilles d'estampes doivent être beaucoup plus grands que ceux d'un magasin ordinaire de livres.

Il est donc nécessaire de leur affecter un local spécial pouvant même occuper un corps de bâtiment tout entier.

Suivant les pays, les Cabinets d'Estampes dépendent d'un Musée ou d'une Bibliothèque. C'est ainsi que les Cabinets d'Amsterdam, de Rome, de Vienne, de Berlin, de Dresde, de Florence, de Stockholm, de Copenhague, font partie du Musée, tandis que les Cabinets de Paris, de Bruxelles, de Madrid, de Varsovie,



Musée d'Extrême-Orient à Stockholm.
La partie inférieure de la vitrine comporte
des tiroirs dissimulés
pouvant recevoir d'autres objets.

omatiques, dont l'un sera placé près de la porte de sortie.

AMÉNAGEMENT

Les Cabinets d'Estampes sont des musées d'un genre très spécial, où les œuvres d'art sont momentanément confiées aux visiteurs qui les prennent en main.

Ils doivent disposer d'abord d'une salle de travail, où sont communiqués les gravures et les dessins. Il ne doit pas y avoir de collections dans la salle de travail, mais seulement des inventaires, catalogues et autres instruments de travail.

Cette salle doit être vaste. Elle doit être éclairée par de hautes et larges fenêtres afin d'être aussi claire que possible. Dans certains Cabinets, la salle de travail a été aménagée à l'étage supérieur des bâtiments. La lumière venant d'en haut, y est particulièrement bonne; il faut y étudier avec soin les moyens de se préserver de la vivacité des rayons solaires. Une bonne lumière est indispensable surtout pour la consultation des œuvres artistiques; pour apprécier une belle épreuve il faut en voir facilement toutes les nuances.

Ces fenêtres, comme toutes celles des magasins et des autres services, doivent être fermées, non par des barreaux mais par des volets de fer, actionnés par une commande centrale.

Le sol sera revêtu de linoléum ou de caoutchouc, qui amortissent le bruit des pas.

Le mobilier de cette salle doit se composer de tables longues et très larges, pourvues de chevalets mobiles, de dimensions variées, correspondant aux formats des

dépendent de la Bibliothèque de ces villes. Le *British Museum* est à la fois bibliothèque et musée.

Les collections des Cabinets d'Estampes peuvent être logées dans des locaux assez divers, à condition cependant qu'elles puissent disposer de grandes salles bien éclairées.

Sans pousser les précautions de sécurité aussi loin que pour les Cabinets de Médailles et de Monnaies, où les collections sont parfois conservées à la manière d'un trésor, il est bon, étant donné les richesses des Cabinets d'Estampes et le petit volume de beaucoup de pièces fort rares, aisées à dissimuler, qu'une seule porte donne accès aux collections et qu'une surveillance régulière y soit exercée. Mais il est bon de prévoir d'autres dégagements afin de faciliter au personnel les travaux de manutention. Il est sage également d'établir un escalier de secours et un monte-charge. Des sonneries d'alarme doivent être prévues, ainsi que plusieurs appareils téléphoniques auto-



Toledo Museum of Art.

Vitrine murale à deux compartiments ; noyer d'Amérique naturel. Fond garni de satin beige rosé.
Hauteur totale : 1 m. 90 ; hauteur de la table : 0 m. 85 ; longueur : 1 m. 38 ; profondeur : 0 m. 45.

portefeuilles. Il peut être bon que le bois soit recouvert de cuir, comme au *Metro-politan Museum* de New-York.

Les inventaires et les catalogues doivent être placés, dans des meubles spéciaux, à la portée du public, puisqu'ils sont indispensables à la rédaction des bulletins de demandes.

Une surveillance discrète de tous les instants doit pouvoir être exercée sans difficulté par un personnel spécial, souvent restreint ; d'où la nécessité d'éviter des meubles qui, par leur volume, gêneraient cette surveillance.

Nombreuses sont les personnes qui n'ont pas le temps de fréquenter régulièrement les salles de travail des Cabinets d'Estampes mais qui, néanmoins, s'intéressent aux dessins et aux gravures. C'est à leur intention que les Cabinets d'Estampes doivent organiser des expositions.

Chaque Cabinet devra donc disposer d'une ou plusieurs *salles d'exposition*, pouvant constituer un musée de l'estampe et du dessin, ouvertes au grand public. Ces salles d'exposition doivent, bien entendu, être aménagées dans le proche voisinage des magasins.

Des *bureaux* pour la conservation avec de grandes tables d'architectes, permettant les classements d'estampes, devront être installés à proximité de la salle de travail.



Toledo Museum of Art.

Vitrine centrale standard, système MacLean. Noyer d'Amérique naturel. Hauteur totale de la vitrine : 1 m. 90; hauteur de la table : 0 m. 87; longueur : 1 m. 90; profondeur : 0 m. 80.

Les *magasins* doivent toujours être vastes, avec des dégagements faciles, bien éclairés et surtout très sains. Un local humide pourrait avoir des conséquences néfastes pour la conservation des collections (papiers piqués, altérations diverses). Le sol doit être sans fissures qui laisseraient passer souris et rongeurs. Il doit être revêtu d'une matière facile à nettoyer.

Lorsque les circonstances le permettent, par exemple dans le cas de constructions neuves, il y a un grand intérêt :

a) à ce que les divers magasins soient groupés, autant que possible à égale distance de la salle de travail. Il convient en effet d'éviter des pertes de temps et des fatigues inutiles aux gardiens qui communiquent les portefeuilles. Le Cabinet de Paris cherche actuellement à remédier aux inconvénients causés par l'éloignement de certains magasins;

b) à ce que les albums et portefeuilles puissent être feuilletés sur place. Il faut donc de loin en loin loger des tables, pupitres ou larges tablettes pour la consultation des grands volumes;

c) à éviter les dénivelllements à cause du passage des chariots qui aident au transport des portefeuilles;

d) à prévoir, à l'entrée de la salle de travail, un dispositif de nettoyage par aspiration (table de dépoussiérage par exemple), et à répartir dans les magasins des prises de courant pour y adapter des aspirateurs mobiles afin d'absorber la poussière.



Musée National de Copenhague.
Système de fixation des récipients
en forme de corne.



Musée de l'Extrême-Orient à Stockholm. Sys-
tème de fixation des vases de forme pointue.

Une partie des magasins, nettement séparée des autres parties, et hermétiquement close, sera affectée à la *Réserve*. C'est là que seront conservées les séries ou les pièces les plus rares ou les plus précieuses, dont la conservation est spécialement réglementée.

Une *bibliothèque de travail* réunira, à côté d'ouvrages généraux, de bibliographies et de dictionnaires, les ouvrages concernant les arts graphiques et notamment les principaux albums et répertoires illustrés.

Un *atelier* doit être affecté au montage et au collage des pièces, suivant les procédés indiqués plus loin. Il est désirable, en effet, que les pièces ne sortent jamais du Cabinet. L'atelier doit être placé à proximité des magasins, être bien éclairé, assez vaste pour recevoir des presses et des tables supplémentaires. L'usage du gaz doit y être interdit.

L'entretien des reliures des albums, souvent magnifiques, du *xvii^e* et du *xviii^e* siècle, devra être assuré avec soin.

Il est bon qu'un *atelier de photographie* soit installé près des magasins ou de l'atelier de montage. Si, par suite des dispositions du bâtiment, il doit être placé à un étage supérieur, il est bon de le relier, comme à Paris, aux magasins par un ascenseur monte-charge.

L'organisation d'un atelier de photographie doit être l'objet de précautions particulières. Il faut, bien entendu, proscrire toute matière dangereuse et facilement inflammable. Il faut prévoir un mobilier convenant aux volumes et aux estampes. Les conservateurs de certains Cabinets ont dû interdire l'usage de procédés écono-



Musée National de Stockholm. Vitrine pour la présentation de la verrerie. La partie adossée à la fenêtre est recouverte de papier blanc.

miques, comme le blanc sur noir, qui auraient amené l'usure rapide des collections, en les soumettant à de trop nombreuses manipulations.

Il serait désirable que chaque Cabinet possédât des *Archives photographiques*, contenant tous les clichés tirés de ses pièces et, autant que possible, une épreuve. Il existe des meubles spécialement disposés en vue de leur conservation. Ainsi pourrait-on éviter de photographier plusieurs fois la même pièce, chaque opération comportant incontestablement des risques.

Un laboratoire spécialement équipé pour l'étude des papiers, des encres, etc., pourrait rendre de grands services à un Cabinet d'Estampes.

Il est désirable enfin de pouvoir utiliser pour la gravure, comme pour la peinture et d'autres arts, les procédés les plus modernes permettant les investigations les plus fouillées, et notamment les comparaisons entre les divers « états » d'une même œuvre. Il n'est pas de meilleur moyen pour résoudre les problèmes d'authenticité.

ECLAIRAGE NATUREL ET ECLAIRAGE ARTIFICIEL

Pour étudier les estampes et les dessins, l'éclairage naturel est de beaucoup préférable à l'éclairage artificiel qui altère souvent les valeurs.

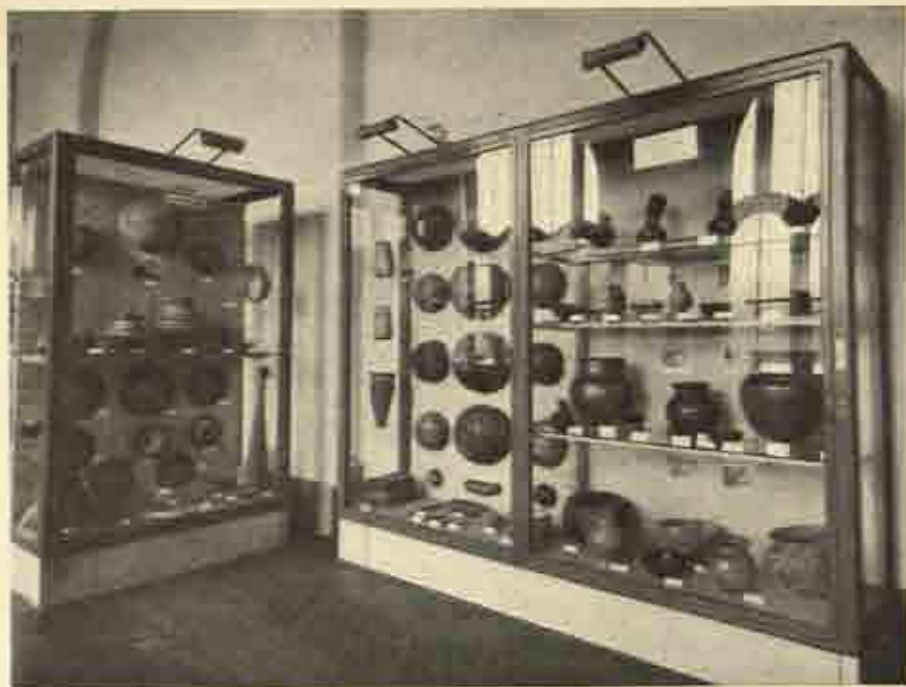
Dans l'installation d'un Cabinet d'Estampes, c'est donc l'éclairage naturel qui doit être prévu. Le mieux est d'utiliser des fenêtres très hautes et assez larges. Elles doivent être munies de stores pour éviter, surtout dans les salles d'expositions, les dégâts causés par le soleil.

Dans la salle de travail, l'éclairage artificiel ne doit jamais être qu'un éclairage de secours, pour la période d'hiver en particulier. Dans le cas où les dimensions de la salle ne se prêteraient pas à un éclairage à l'aide de plafonniers, on peut recourir à des lampes individuelles ou par groupe de deux ou trois lecteurs.

L'éclairage artificiel peut être employé dans les magasins; mais là encore l'éclairage naturel est préférable. L'installation de minuteriers permet d'atténuer les dépenses d'électricité.

CHAUFFAGE, VENTILATION ET AÉRATION

Pour le chauffage des salles de travail, des salles d'expositions, des bureaux de conservateurs et des magasins, le chauffage à l'eau chaude est de beaucoup le meilleur.



Musée ethnographique de Paris. Vitrines pour la présentation des collections du Cameroun.

Le chauffage à la vapeur, avec ses températures facilement excessives, est très mauvais pour la conservation des collections; les reliures, par exemple, éclatent dans les salles surchauffées, les cuirs se décollent et les cartons de support se tordent.

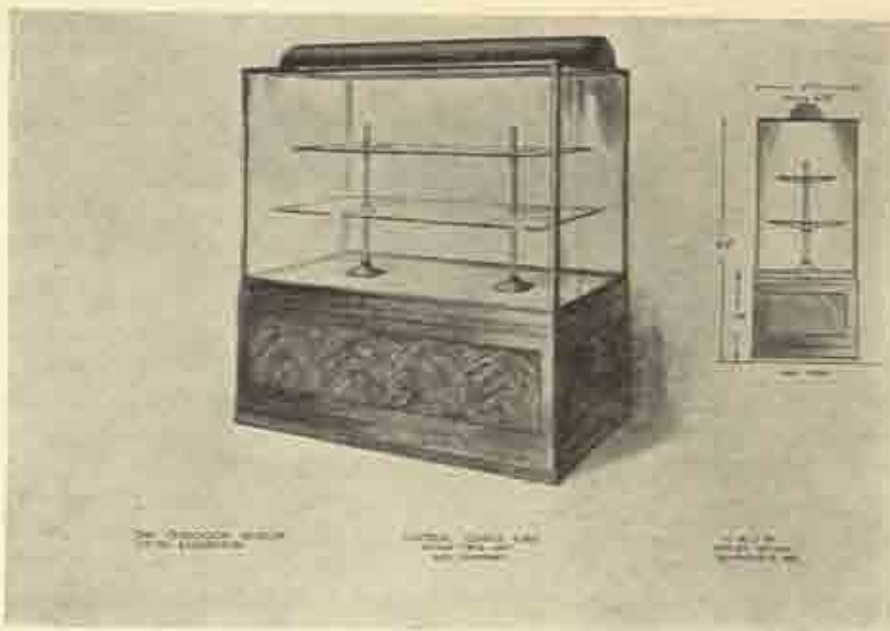
Les différents chauffages à air chaud ont des effets fâcheux : une poussière de charbon pénètre partout, détériorant volumes et portefeuilles.

Au contraire, le chauffage à eau chaude, bien réglé, peut donner une température uniforme et régulière. Travailleurs et collections s'en trouvent bien. Des procédés récents de climatisation permettent d'obtenir une température égale et constante. Mais même avec le chauffage à l'eau chaude, il faut autant que possible isoler les radiateurs de la muraille afin d'éviter des traînées de poussières noirâtres mauvaises pour les collections. Précaution facile à prendre; il suffit de placer le radiateur dans un coffrage ou dans un retraits masqué par une grille.

ADAPTATION DE MONUMENTS ANCIENS

S'il est désirable que le cadre d'un Cabinet soit beau — il en est de magnifiques, — il ne faudrait pas cependant que les dispositions architecturales d'un monument ancien rendissent trop difficile la marche des services. Cette réserve faite, rien ne s'oppose à son installation dans un monument ancien.

Si l'on peut lui attribuer des locaux bien éclairés, d'un accès facile et ne présentant aucun danger de feu ou d'humidité, il semble même qu'un Cabinet d'Estampes soit véritablement à sa place dans un monument historique. Il est certain, par



Modèle de vitrine centrale à éclairage externe évitant l'échauffement de l'intérieur du meuble.
Le placet du fond est en verre dépoli, pour réduire les phénomènes de réflexion.

exemple, que des expositions rétrospectives dans des salons anciens, sont particulièrement intéressantes.

L'Albertine, où se trouve le Cabinet de Vienne, la Galerie Mansart, qui abrite le Cabinet de Paris, sont d'heureux exemples de l'installation d'un Cabinet d'Estampes dans un monument ancien.

PRINCIPES GÉNÉRAUX DE LA MISE EN VALEUR DES ŒUVRES

Les murs de la salle de travail doivent être d'une tonalité assez claire afin de n'atténuer en rien la lumière.

Dans la salle d'exposition, il convient de prévoir une surface murale s'harmonisant avec les tonalités des gravures et des dessins anciens.

Les conservateurs et les architectes s'entendront afin de mettre le mieux possible en valeur les collections de chaque Cabinet.

Chaque fois que cela est possible, il est intéressant d'exposer des dessins en même temps que des gravures; les dessins mettent des taches de couleurs parmi les noirs et les gris des estampes et rompent la monotonie des formats trop réguliers.

Des œuvres d'art; peintures, sculptures, tapisseries et meubles relèvent souvent très heureusement le cadre des expositions.

PRÉSENTATION DES COLLECTIONS ET ORGANISATION DES DÉPÔTS.

Les estampes et les dessins étant presque toujours exécutés sur des feuilles de papier, sont des œuvres d'art particulièrement fragiles. Tout l'effort des conserva-



Freer Art Gallery de Washington. Système de vitrine conçu par W. W. Mac Lean du Musée de Boston. La vitrine est ouverte.

teurs doit porter sur leur protection. Il est nécessaire de les sauvegarder en les protégeant à l'aide d'un montage.

Le Cabinet de Paris, sauf pour les gravures documentaires qu'il suffit de conserver en carton, a adopté trois modes de montage : le montage simple ; le montage avec cache ; le montage sur bristol à cuvette.

a) *Montage simple.* — Dans ce genre de montage, la gravure ou le dessin sont appliqués et collés sur une feuille de papier fort et de bonne qualité ; ce dernier point est important, car il est nécessaire que cette feuille de papier, qui joue le rôle d'un support, puisse conserver à l'usage une certaine rigidité.

La feuille de papier choisie pour jouer ce rôle doit toujours être plus grande que l'estampe, de manière à préserver le plus possible les marges de la gravure du contact des doigts.

Les estampes et les dessins ne sont jamais collés en plein, mais seulement sur

leurs extrémités. Les fixer seulement à l'aide d'une charnière de papier gommé, comme dans les collections particulières, présenterait des inconvénients au point de vue de la sécurité, dans un cabinet largement ouvert au public.

Pour le collage, seule la colle d'amidon est employée. Elle a un double avantage. Les autres colles d'essence animale offrent un terrain favorable aux insectes ennemis du papier. De plus, une estampe collée à la colle d'amidon peut être aisément détachée de son support, sans avoir à souffrir de l'opération.

Le montage simple est généralement employé pour les estampes de qualité ordinaire et pour certaines gravures documentaires.

b) *Montage avec cache.* — Dans ce mode de montage, une feuille de papier exactement de la taille de celle qui supporte la gravure (ou le dessin), et dans laquelle a été ménagée une fenêtre qui laisse seulement voir la partie gravée, est appliquée sur l'estampe à monter de manière à l'isoler complètement. Le cadre ne peut être soulevé que lorsqu'on retire l'estampe du volume.

Les estampes montées avec cache sont entièrement préservées du contact des doigts et l'épaisseur du cache suffit à empêcher les frottements. Le montage avec cache est employé pour sauvegarder toutes les épreuves rares ou présentant un intérêt artistique.

Les estampes ou les dessins ainsi montés peuvent conserver indéfiniment leur fraîcheur. C'est en effet le cache qui supporte toute la fatigue des manipulations ; lorsqu'il est usé, il suffit de le changer, l'estampe ou le dessin restant dans leur état primitif.



Musée des Antiquités
Nationales de Stockholm.
Vitrine pourvue à l'intérieur
d'un support tournant.

Les estampes et les dessins à montage simple, ou à montage avec cache, sont, suivant leur format, placés dans des portefeuilles à reliure mobile. Ces portefeuilles à reliure mobile sont d'un maniement pratique. Ils offrent plusieurs avantages : d'abord leur cartonnage très épais, et toujours plus grand que les feuilles de montage, constitue un renfort de protection, d'autant plus que des rabats de toile arrêtent la poussière. Ils permettent enfin de classer les estampes dans un ordre donné et surtout de changer aisément ce classement soit par l'introduction de nouvelles pièces, soit par l'enlèvement de certaines gravures.

Les portefeuilles à reliure mobile de Paris contiennent généralement une soixantaine de gravures.

Les portefeuilles utilisés par le Cabinet de Londres, qui sont en très beau cuir, peuvent en contenir beaucoup plus, mais n'ayant pas de dispositifs de reliure, ils risquent d'être déclassés.

c) *Montage sur bristol à cuvette*. — Ce mode de montage est un montage à cache renforcé. L'estampe (ou le dessin) sont collés sur une première feuille de bristol assez dur. Une seconde feuille de bristol de même dimension, et dans laquelle une ouverture a été aménagée, est placée sur la première et collée de manière que la gravure apparaisse au milieu, isolée dans un cadre formé par l'épaisseur du biseau de la fenêtre, taillée dans ce deuxième bristol. En somme c'est un cache, comme dans le montage précédent,

mais bien plus épais, et qui préserve encore mieux la gravure.

Lorsqu'une estampe a des marges sur lesquelles se trouvent des inscriptions utiles à connaître et à conserver, mais dont la vue pourrait nuire à celle de l'image même, on emploie le montage sur bristol à cuvette, mais avec la modification suivante : la feuille de bristol de dessus, dans laquelle est faite l'ouverture, au lieu d'être collée sur la feuille de bristol qui supporte la gravure, est réunie à cette première feuille par une charnière factice en toile mince. De cette façon, il suffit de soulever le bristol de dessus pour voir l'estampe avec toutes ses marges.

Ce montage sur bristol à cuvette, dont le principe se retrouve au Cabinet de Londres et au *Fogg Art Museum* de New-York, est réservé aux pièces les plus belles, aux œuvres des grands maîtres. Les pièces ainsi montées sont placées dans des boîtes, en carton renforcé, fermant hermétiquement. Les boîtes utilisées par le Cabinet de Paris sont presque semblables aux boîtes Solander en usage au Cabinet de Londres, au *Fogg Art Museum*, et dans d'autres cabinets. La qualité principale qu'il faut demander à ces boîtes, à côté de la solidité, est de bien fermer, pour que la poussière n'y puisse pas entrer.

Les seuls inconvénients de ce montage sur bristol à cuvette, qu'on ne peut que souhaiter voir se développer, sont d'une part sa cherté et de l'autre la place qu'il exige. Il faut, par exemple, environ cinq boîtes pour loger les estampes contenues dans un seul portefeuille à reliure mobile.



Musée d'Extrême-Orient de Stockholm
Vitrines sans châssis, s'ouvrant par les angles montés sur pivots, Système Riemenachmid.



Musée National de Stockholm.

Vitrine à glissière pour la présentation des verreries et céramiques.

Vitrine sans socle permettant au visiteur de s'asseoir pour consulter les documents.

Les portefeuilles à reliure mobile dont nous avons parlé plus haut et qui comprennent 7 formats différents sont placés verticalement dans l'ordre des séries des œuvres qu'ils renferment, sur des rayonnages analogues à ceux d'une bibliothèque ordinaire.

Chaque portefeuille porte un titre et une cote qui permettent de le trouver aisément.

Les très grands formats 6 et 7 sont placés à plat, pour éviter leur déformation. Ceux de ces portefeuilles qui renferment des œuvres particulièrement précieuses sont rassemblés dans la Réserve. Toutes les boîtes qui, au Cabinet de Paris, contiennent les œuvres les plus belles sont réunies dans cette pièce. Elles sont placées à plat dans des meubles où des compartiments ont été prévus pour chaque boîte.

Au *Fogg Art Museum* de l'Université de Harvard, les boîtes d'estampes sont placées dans des meubles fermés, ce qui est mieux. C'est un système analogue qui prévaut au Cabinet de Londres, les cartons ou boîtes « Solander » y sont emmagasinés horizontalement sur des rayons en bois mobiles et recouverts de cuir, ou, de préférence, de linoléum afin d'éviter les égratignures lors du déplacement et de la remise en place des boîtes et cartons lourds. Les armoires sont munies de portes vitrées, soigneusement ajustées et doublées de bayettes (coussinets de velours) les garantissant contre toute infiltration de poussière. Les serrures sont à triple action, c'est-à-dire qu'un tour de clef condamne simultanément la partie supérieure, inférieure et latérale de la porte. Ces meubles en acajou, d'une exécution fort soignée,



Musée d'Extrême-Orient de Stockholm. Présentation d'une tombe néolithique reconstituée.

sont parfaits. Il serait à souhaiter que tous les Cabinets d'Estampes puissent avoir les mêmes.

Il est difficile de présenter des règles générales concernant les formats à utiliser dans les Cabinets d'Estampes.

Il serait assurément désirable d'en réduire le nombre et d'arriver dans ce domaine, comme dans d'autres, à une sorte de standardisation. Mais les anciens cabinets, comme ceux de Paris et de Londres, s'ils tendent vers ce but, sont obligés de conserver les anciens formats de leurs fonds.

Le montage des pièces dont on vient de parler est le meilleur moyen de bien assurer la conservation des estampes et des dessins. Il en est un autre qui, indirectement, peut dans de nombreux cas aider à la conservation en limitant la communication des pièces importantes, les œuvres d'artistes par exemple. C'est la photographie. Beaucoup d'historiens d'art sont amenés, dans certains cas, à feuilleter très rapidement l'œuvre d'un maître pour retrouver un point de détail qui leur permettra une comparaison appropriée. Il est inutile pour eux de consulter les originaux. Un album de photographies leur suffit, et ils peuvent en tourner les pages rapidement sans scrupule. Cette méthode est en pratique entre autres dans le Cabinet de Paris, pour certaines collections.

COMMUNICATION DES COLLECTIONS — INVENTAIRES ET CATALOGUES

Il ne suffit pas de recueillir les estampes, de les monter et de les loger, il faut, si l'on ne veut pas risquer d'en faire une masse désordonnée et inutile, les classer.



La présentation des collections au Musée d'Extrême-Orient de Stockholm. Modèles de vitrines murales et d'une vitrine centrale à fond mobile.



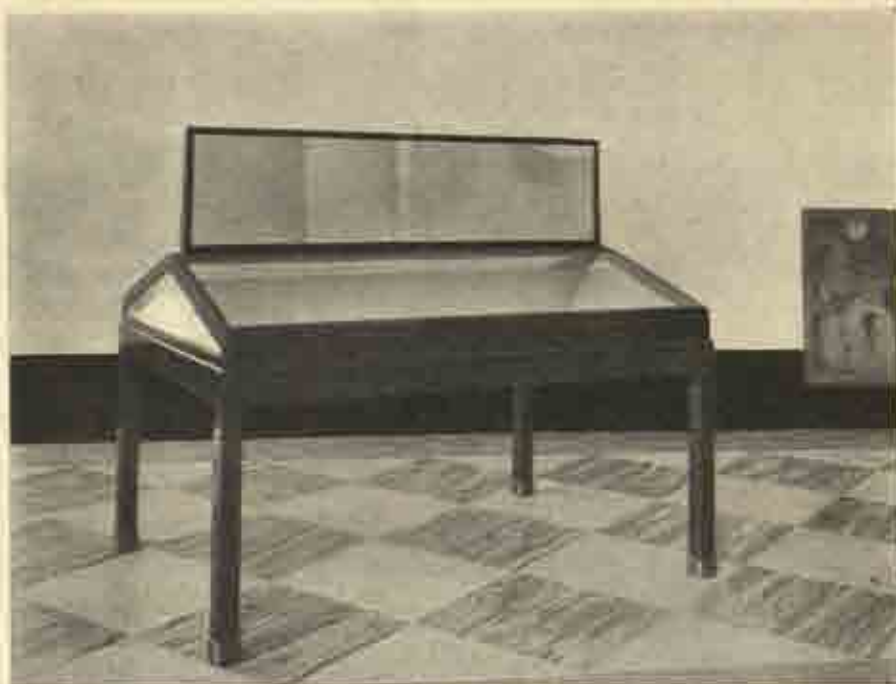
Système de vitrines horizontales à fond mobile. Musée d'Extrême-Orient de Stockholm.



Vitrine horizontale combinée avec une vitrine murale. Hauteur totale : 1 m. 00 ; hauteur à partir du placet : 85 cm. ; profondeur de la table : 95 cm. ; profondeur de la vitrine murale : 30 cm. Longueur du meuble : 2 m. 80 (Toledo Museum of Art).



Musée d'Extrême-Orient de Stockholm. Meuble pour la présentation des fragments de poteries, placé au-dessous d'une fenêtre.



Modèle de pupitre-vitrine à double pente. Le châssis des abattants est légèrement en retrait pour éviter une ouverture trop aisée de la vitrine. Bâti de bois, très léger, renforcé de métal aux arêtes ; socles métalliques protégeant la base des jambes.

Les classements peuvent varier suivant l'importance et la nature des collections de chaque Cabinet.

Les anciens classements présentent des avantages et des inconvénients ; dans la plupart des cas, surtout dans les Cabinets très anciens, on ne saurait songer à les modifier sans se heurter à des impossibilités matérielles : temps, dépenses, personnel.

Ce qu'il faut surtout demander à un classement général c'est qu'il soit clair et que les différentes séries le composant aient des titres suffisamment explicites.

Au reste, ici se posent des problèmes qu'on ne saurait aborder dans un exposé comme celui-ci. La classification graphique doit être envisagée avec une méthode aussi rigoureuse que la classification bibliographique. Et l'on ne saurait, dans un cabinet de quelque importance, se contenter de séries générales telles que « Portraits », « Histoire », « Topographie », etc.

Les estampes d'un Cabinet, une fois réparties en différentes séries, il est nécessaire d'établir d'abord un catalogue général :

- 1° par noms d'auteurs et de matières ;
- 2° méthodique, c'est-à-dire indiquant la composition de chaque série.

Grâce à ce catalogue général, qu'il est avantageux d'établir sur fiches à cause des modifications et additions continuelles, les travailleurs peuvent se rendre compte :

- a) de la composition générale du Cabinet ;
- b) de la variété de ses collections.



Musée National de Stockholm. Meuble pour la présentation des miniatures. A droite l'un des volets.

Mais si étendu qu'il soit, ce catalogue général ne saurait entrer dans le détail des collections. Il ne saurait par exemple énumérer toutes les pièces d'un recueil, à plus forte raison celles d'une série. C'est là le rôle des inventaires et catalogues imprimés.

Chaque Cabinet renfermant des richesses d'ordre différent, il appartient à la direction de chacun d'eux de décider quels sont les inventaires les plus urgents, c'est-à-dire qui seraient le plus utiles à leurs travailleurs habituels. Bien entendu les inventaires ou catalogues des collections artistiques et ceux des collections historiques et documentaires ne doivent pas être conçus de la même manière.

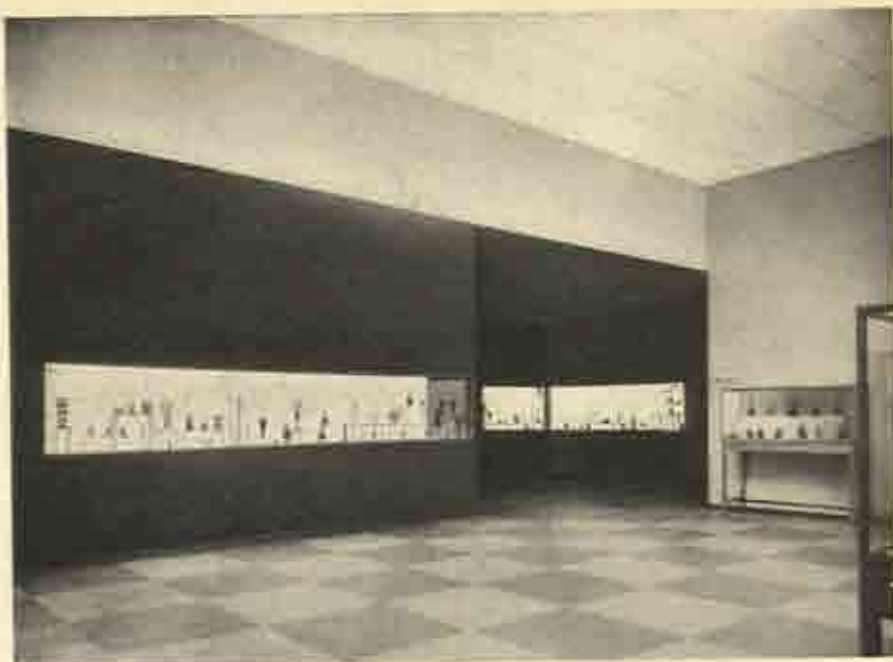
Dans les premiers, c'est l'œuvre de l'artiste qui est l'essentiel, il est intéressant de classer son œuvre chronologiquement pour montrer l'évolution de son art, il est bon d'indiquer les modifications de chaque pièce (états, comparaisons, rapprochements, etc.).

Dans les seconds, au contraire, c'est le sujet de l'estampe et son histoire qui comptent le plus.

L'intérêt des inventaires et catalogues est triple :

- 1° Ils marquent la propriété du Cabinet;
- 2° Ils renseignent les travailleurs;
- 3° Ils facilitent la communication et la conservation en évitant des déplacements inutiles.

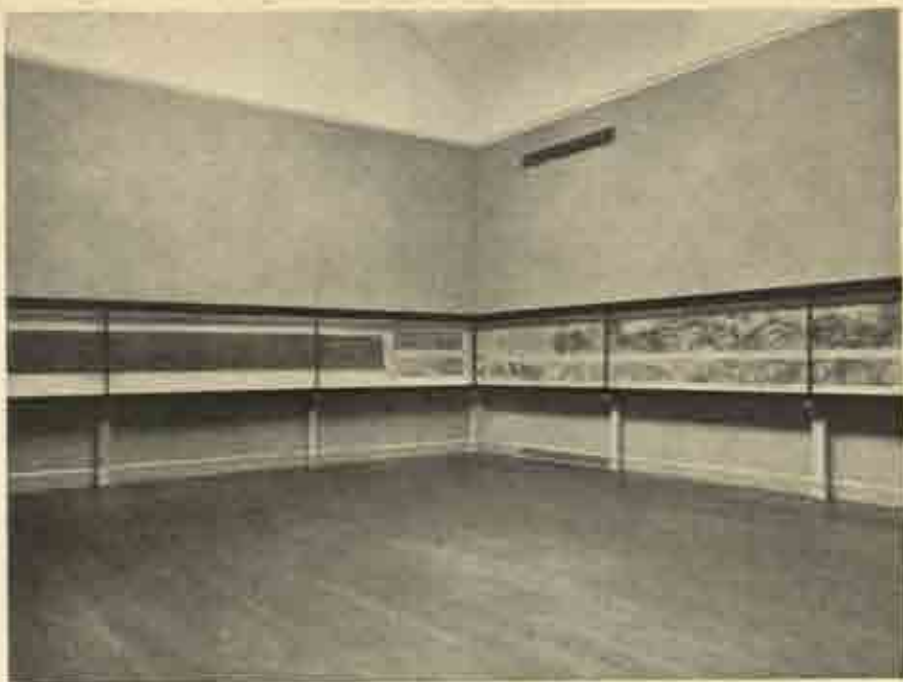
Certains de ces inventaires ont, par leur développement, une importance toute spéciale. Le Cabinet de Paris a entrepris un catalogue de ses fonds artistiques,



Dispositif pour la présentation de verrerie au Staatenhaus de Cologne.
(Exposition de 1929).



Vitrines spécialement aménagées pour l'argenterie. (Exposition des métiers, Stockholm 1934).



Vitrines pour la présentation des peintures chinoises en rouleaux.
Les châssis et les glaces sont fixes ; seul le fond sur lequel sont fixés les rouleaux, est mobile.
(Musée des Beaux-Arts de Boston).

classés par siècle, qui constituera un véritable répertoire de la gravure française depuis le xv^e siècle et servira de base à tous les travaux qui la concernent.

EXPOSITIONS PERMANENTES ET EXPOSITIONS TEMPORAIRES

Les dangers des expositions permanentes ne font plus de doute pour personne. A la suite d'événements fâcheux survenus au siècle dernier, le Cabinet de Paris a dû y renoncer. Les gravures exposées trop longtemps à la lumière sont, en effet, vouées à une destruction lente mais réelle.

Un Cabinet d'Estampes doit donc se limiter à des expositions temporaires ; des roulements permettront de montrer successivement au public les principales collections du Cabinet. C'est ce qui se passe actuellement dans beaucoup de Cabinets d'Estampes, entre autres : ceux de Londres, de Paris, de New-York, de Munich, d'Amsterdam, de Berlin, de Dresde, de Madrid, de Cambridge (U.S.A.), etc.

Les expositions itinérantes offrent des dangers aussi graves que les expositions permanentes. Il est sage de les éviter, ou, en tout cas, de ne confier à ces expositions que des épreuves en surnombre, dont la perte ne serait pas trop gravement ressentie par le Cabinet.

Les nouvelles acquisitions, achats aussi bien que dons et legs, doivent être présentées régulièrement au public. Cette nécessité apparaît davantage dans un Cabinet d'Estampes où la pièce n'est visible que sur demande de communication, que dans un Musée, où la présentation est courante. Il ne sera pas nécessaire de

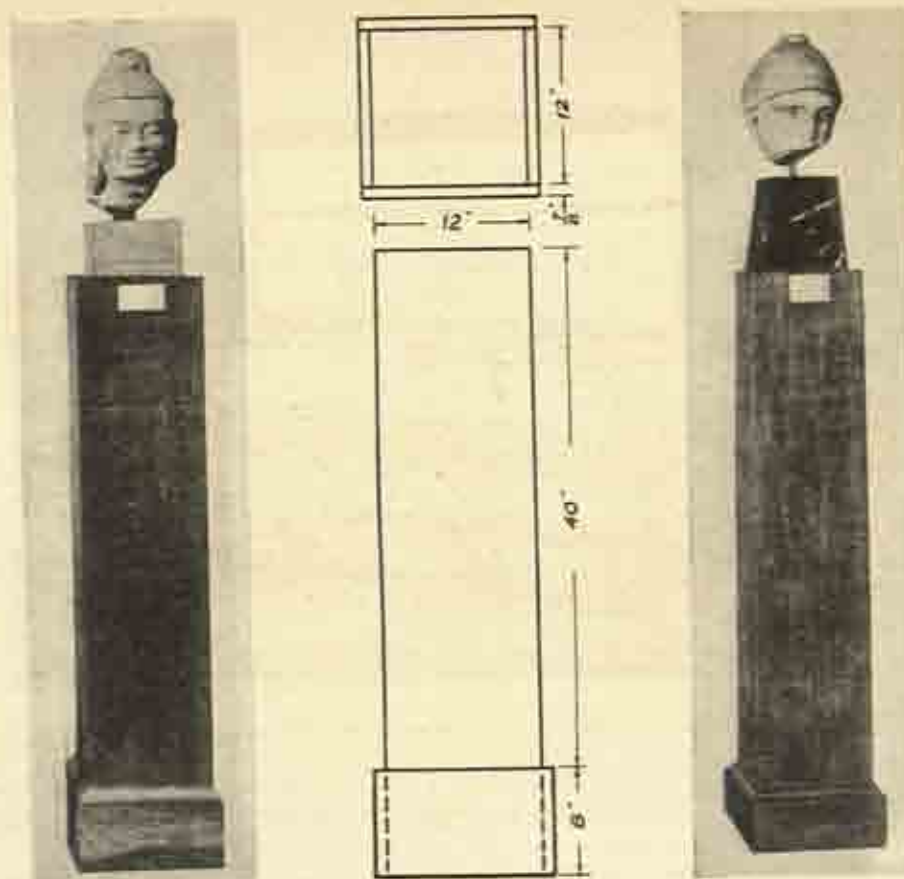


Schéma de piédestal pour sculptures de petites dimensions, établi par le Baltimore Museum of Art. Hauteur environ 1 m. 20; bois blanc, recouvert d'un carton spécial; peint en gris clair, avec pointillage en gris plus foncé, imitant la pierre; peinture à l'eau ou à l'huile selon la destination plus ou moins permanente; prix de revient, environ 2 dollars et demi la pièce. Les socles reproduits sont ceux employés par le Fogg Art Museum qui les a également adoptés.

présenter toutes les œuvres mais seulement les plus significatives. Une exposition comporte nécessairement un catalogue. Pour les expositions les plus importantes, dont la préparation demande parfois plusieurs mois du travail le plus rigoureux, il s'agit de véritables catalogues scientifiques, qui, grâce à leur introduction, à leurs références bibliographiques, ont le plus souvent une valeur durable. Par contre, pour des expositions secondaires on se contentera de préparer des catalogues sommaires, qu'il ne sera pas toujours nécessaire d'imprimer. De simples listes dactylographiées pourront suffire notamment pour les expositions des nouvelles acquisitions qui, par leur nature même, présentent rarement des ensembles.

PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L'ACCroissement DES COLLECTIONS

Les ressources budgétaires des Cabinets d'Estampes étant souvent au-dessous de leurs besoins, il est bon de susciter le plus possible des legs et des dons. Il con-



Vitrine à glaces incurvées anti-reflets. Système Gerald Brown. (Voir diagramme page suivante).

viendra de rechercher les moyens de donner à ces derniers une publicité quelquefois nécessaire: (plaques de donateurs, inscriptions spéciales, expositions particulières, etc.).

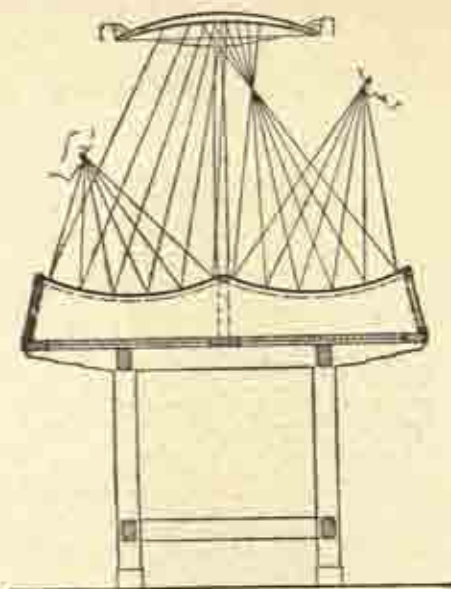
Les possibilités d'achat varient d'un Cabinet à un autre. Il ne saurait donc être question d'aborder ici ce problème. Les crédits dont on dispose sont en général à ce point limités que l'on doit s'efforcer soit de compléter certaines séries particulièrement intéressantes pour le Cabinet, soit d'acquérir certaines pièces ayant une valeur d'art incontestable. Le hasard joue ici un si grand rôle qu'aucune règle ne saurait être donnée.

Le système du dépôt légal rend de grands services pour l'accroissement des collections. C'est ainsi que certaines années, le Dépôt légal a fait entrer au Cabinet de Paris, dans une seule année, jusqu'à 12.000 pièces, dont un nombre important d'œuvres d'artistes. Il va sans dire que des Chalcographies d'Etat comme celles de Rome, de Madrid et de Paris peuvent aider très utilement à l'enrichissement des Cabinets d'Estampes.

Les estampes étant, comme nous l'avons vu, très fragiles et risquant d'être fatiguées par les manipulations continues, malgré les montages, il y a toujours intérêt à posséder plusieurs épreuves d'une même gravure. La meilleure doit être placée dans l'œuvre de l'artiste mis en réserve.

Dès lors, un Cabinet qui se consacre exclusivement aux œuvres artistiques, lorsqu'un hasard lui a fait réunir trois, quatre ou cinq exemplaires d'un même état, peut fort bien, ainsi qu'on l'a fait à l'Albertine de Vienne, procéder à des échanges afin d'enrichir ses collections par l'entrée d'autres pièces. Mais il faut toujours éviter

Vitrines à glaces incurvées évitant les reflets
 Diagramme de la marche des rayons. Tous les
 rayons réfléchis vers le spectateur proviennent de
 l'écran sombre placé au dessus du meuble.
 Système Gerald Brown.



d'échanger une pièce entrée par suite d'un don, même lointain, car ce serait décourager les futurs donateurs. Il ne faut jamais oublier d'apposer sur les pièces échangées un timbre spécial indiquant la sortie régulière de la collection.

Dans un Cabinet d'Estampes où les collections historiques et documentaires ont leur place à côté des collections artistiques, les échanges doivent être soigneusement évités : c'est en effet avec les troisièmes, quatrièmes, cinquièmes exemplaires d'une gravure que l'on peut constituer des séries méthodiques (Portraits, Topographie, Histoire, Mœurs, Métiers, Costumes, etc.) qui rendent de si grands services aux chercheurs et aux travailleurs par l'objectivité et la grande simplicité de leur classement. Ajoutons que la communication de ces séries méthodiques si appréciées du public a un autre avantage : elle ménage les « œuvres d'artistes ».

Pour le bon ordre, il est absolument indispensable qu'au moment de son entrée chaque estampe soit inscrite soit sur le registre des dons, soit sur celui des acquisitions ou du dépôt légal.

MATÉRIEL D'EXPOSITION

Rien n'est plus variable que l'importance numérique des œuvres des maîtres de la gravure. Un Degas a laissé 64 gravures et lithographies; un Robert Nanteuil 240 burins; un Daumier 4.000 lithographies. Ces trois exemples, pris au hasard, montrent combien il est nécessaire, quand il s'agit d'exposer des gravures, de disposer d'une salle extensible à volonté : l'usage de panneaux verticaux mobiles permet d'augmenter, suivant les besoins, la surface murale de la salle d'exposition, et d'y créer des divisions permettant des groupements rationnels ou agréables à la vue.

L'encadrement des pièces demande toujours beaucoup de temps. Pour remédier à cet inconvénient et simplifier le plus possible ce travail, le Cabinet de Paris a



Socle à pivot pour la présentation de certains spécimens en bronze.
(Musée d'Extrême-Orient de Stockholm.)



Socle pourvu d'un mécanisme permettant de faire pivoter l'objet exposé dans la vitrine placé au-dessus. (Musée des Antiquités Nationales de Stockholm.)

réuni plusieurs séries de cadres interchangeables, répondant aux formats de ses montages sur bristol à cuvette, et à ceux de ses formats 2 et 3 qui sont les plus courants. Ce sont des cadres fermés à l'aide d'un carton mobile et de clavettes. Il suffit de prendre dans un portefeuille ou dans une boîte une estampe et de l'introduire dans un de ces cadres. La fermeture du cadre se fait très rapidement et facilement.

Des systèmes analogues existent dans de nombreux Cabinets d'Estampes, entre autres ceux de Londres et du *Fogg Art Museum*. Ce système a, toutefois, un inconvénient. Comme on ne peut multiplier les formats des montages, il arrive souvent qu'une petite estampe apparaisse perdue dans un montage et un cadre trop grands. Mais il n'est pas toujours possible de concilier les exigences de la communication régulière et continue avec celles des expositions temporaires. Il serait à souhaiter que les différents Cabinets d'Estampes et de dessins pussent adopter pour leurs cadres des formats semblables. Cela faciliterait des expositions faites à l'aide de pièces prêtées par des Cabinets d'Estampes de différents pays.



Piédestal standard en noyer d'Amérique, à moulures simples, pour la présentation des bustes ou petites sculptures. Hauteur 1 m. 20, largeur 0 m. 30, profondeur 0 m. 30. (Toledo Museum of Art.)



Socle de calcaire, décoré d'un motif gothique destiné à souligner l'importance de l'objet exposé. La statue de bois est assujettie à la base au moyen de petits crochets de fer dissimulés derrière. Hauteur 1 m. 65, profondeur 0 m. 30, largeur 0 m. 40. (Toledo Museum of Art.)

En cas de nécessité, on peut se servir aussi de tourniquets, meubles munis de soixante volets mobiles tournant sur un pivot. Un seul tourniquet permet d'exposer 120 gravures ou dessins, chaque volet portant un double cadre. Mais cette présentation ne supporte pas la comparaison avec l'exposition murale et ne doit être envisagée que pour des pièces secondaires.

Il est bon de disposer aussi d'un certain nombre de vitrines murales et de vitrines horizontales ou inclinées suivant un angle qui convient à la vue, en évitant tout phénomène d'éblouissement ou de réflexion. On peut y placer les pièces, soit trop petites pour tenir le mur, soit ne se prêtant pas à l'encadrement.

Certains cabinets utilisent la partie inférieure des meubles-vitrines en plaçant dans leurs coffres des collections.

Il existe une grande variété de cadres ou de meubles permettant une bonne exposition de gravures et de dessins. Certains cadres muraux munis de charnières se replient comme un triptyque et des pièces peuvent y être exposées sur les deux faces (*Scottish National Portrait Gallery* à Edimbourg).

Les pièces de grandes dimensions telles que les affiches nécessitent des meubles spéciaux. Le Musée de la Guerre de Vincennes en a réalisé de remarquables (voir *Moussion*, vol. 25-26, p. 152).

Ces observations peuvent s'appliquer non seulement aux Cabinets d'Estampes proprement dits, mais aussi aux petites collections graphiques qui se trouvent fréquemment dans des bibliothèques et particulièrement dans des bibliothèques municipales. Ces dernières, souvent grâce aux dons d'érudits locaux, possèdent des gravures rares et fort précieuses pour l'histoire d'une institution, d'une ville ou d'une région. Il y a tout intérêt pour les travailleurs et les curieux à ce que ces collections d'estampes soient conservées avec soin et classées afin de pouvoir être communiquées au public. C'est là surtout, ainsi que dans les petits musées où peintures et gravures sont souvent mêlées, qu'il faut éviter une exposition ininterrompue, qui altère profondément les pièces.

L'importance de la gravure pour l'histoire de l'art est considérable. Des cabinets comme ceux des principales villes de l'Europe et du nouveau monde sont de véritables laboratoires où les travailleurs peuvent se documenter et se livrer à des comparaisons et à des recherches critiques, toujours fécondes en résultats. Mais l'intérêt que présentent les gravures n'est pas limité à l'histoire de l'art. A côté des estampes purement artistiques des séries de gravures documentaires offrent un intérêt de premier ordre pour les historiens. Le Cabinet de Paris a, par exemple, constitué depuis fort longtemps des séries historiques extrêmement riches, et qui intéressent les mœurs, les costumes, la vie publique et la vie privée, la topographie, le passé des monuments. Grâce aux procédés très variés de reproduction que l'édition moderne utilise, il contribue largement à l'illustration de maints ouvrages. Il s'y fait plus de six mille photographies par an.

Les Cabinets d'Estampes ne sauraient donc trop développer leurs collections artistiques et historiques. Mais ils doivent surtout faire connaître leurs richesses aux travailleurs au moyen d'inventaires et de catalogues scientifiquement établis et munis de tables développées.

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid, par M. Julien CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale de Paris, en collaboration avec M. P. A. LEMOISNE, Conservateur du Cabinet des Estampes de Paris.

APPENDICE DU CHAPITRE XVII

DIMENSION DES BOITES ET PORTEFEUILLES D'ESTAMPES EN USAGE AU BRITISH MUSEUM.

BOITES « SOLANDER »

Désignation	Dimensions intérieures	
Royal	56 cm. X 40 cm.	Boîtes en menuiserie, reliées 1/4 cuir, côtés revêtus de toile; fermoirs façonnés à la main.
Imperial	68 X 51	
Atlas	81 X 61	
Antiquarian	114 X 75	

Royal	56 cm. X 40 cm.	(Oriental).
Imperial	68 X 51	—
Atlas	81 X 61	—
Hashirakaka (spécial)	81 X 61	—
Triptych		

Royal	56 cm. X 40 cm.	Boîtes en bois reliées en toile.
Imperial	68 X 51	—

Royal	56 cm. X 40 cm.	Reliure 1/4 pécari.
Imperial	68 X 51	—
Atlas	81 X 61	Boîtes en bois, reliure 1/2 cuir noir, côtés toile, fermoirs à crochets, panneau pour étiquette.
Royal	56 X 40	

Cartons-portefeuilles

Royal	56 cm. X 40 cm.	Dos rigides avec rabattants reliure 1/4 marocain, côtés toile.
Imperial	68 X 51	
Atlas	81 X 61	

84 cm. X 66 cm.	Dos flexibles et rabattants « Hollande ».
89 X 72	
94 X 73	Dos en cuir, extra-fort.
130 X 90	

et diverses autres dimensions
intermédiaires.

DIMENSION DES PAPIERS DE MONTAGE ET DES PORTEFEUILLES EN RELIURE MOBILE
EN USAGE AU CABINET DES ESTAMPES DE PARIS.

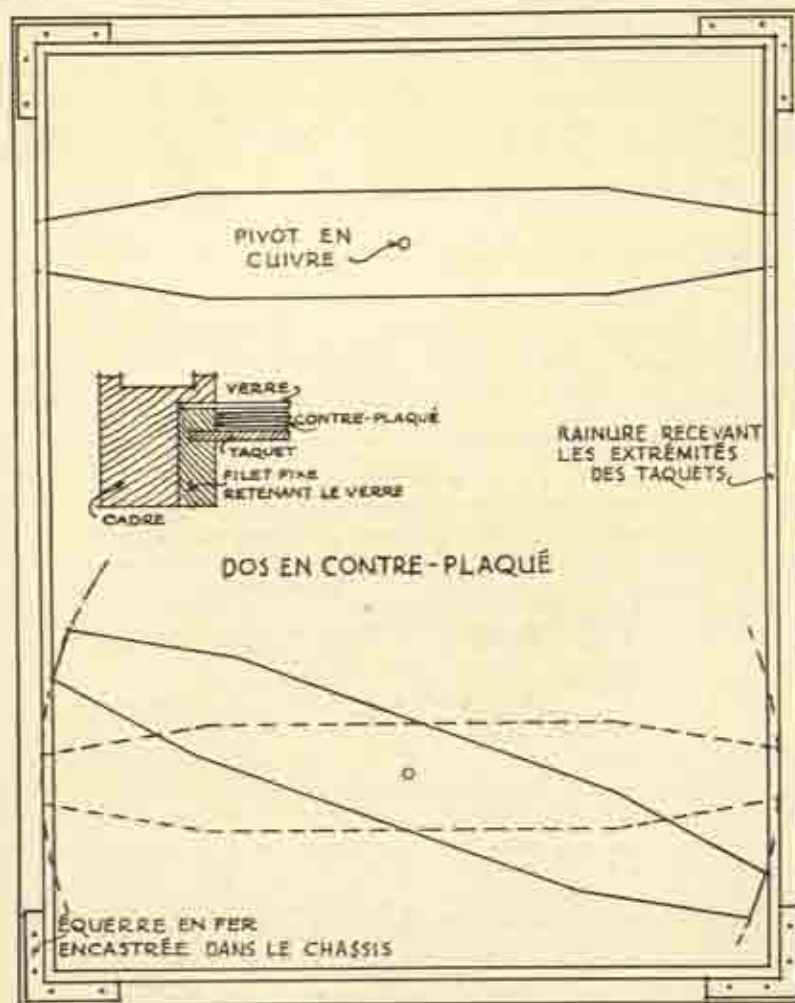
PAPIERS			PORTEFEUILLES	
Format :	Hauteur	Largeur	Hauteur	Largeur
— 1	40 cm.	28 cm.	41 cm.	30 cm.
— 2	50	35	52,5	39,5
— 3	63,5	48	65,5	53
— 4	80	55	83	61
— 5	95	65	98	71
— 6	110	80	112,5	86
— 7	138	87	140	89

BOITES				
Montage sur bristol à cuvette	54	41,5	56,5	44

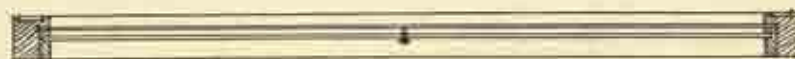


Meuble à volets pour la présentation des affiches et plans, utilisé au Musée de la Guerre de Vincennes (Paris). Le meuble se compose de 19 volets à double face dont le premier sert également de porte. On en trouvera une description détaillée, avec schémas, dans le volume 25-26 de Mousseion p. 152.

CHASSIS POUR LA PRÉSENTATION DES
ESTAMPES UTILISÉ AU FOGG ART MUSEUM



VU DE DOS

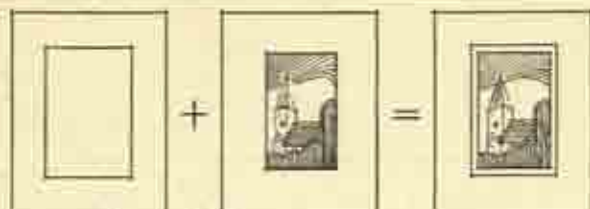


COUPE HORIZONTALE

OFFICE INTERNATIONAL
DES MUSEES

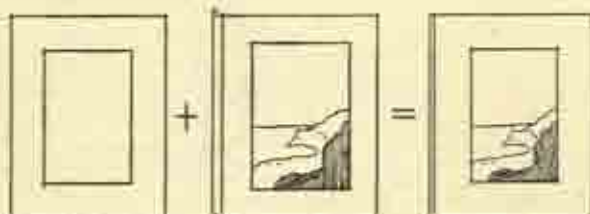
MONTAGE DES ESTAMPES

MONTAGE
SIMPLE



SOLID
MOUNT

CADRE EN CARTON — CARDBOARD FRAME

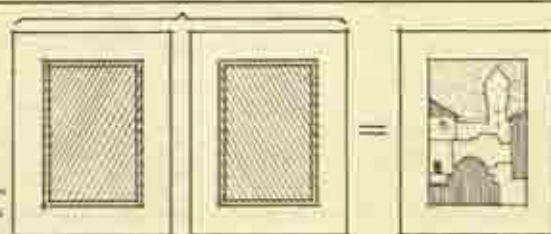
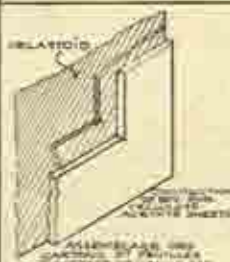


MONTAGE EN PASSE-PARTOUT — OVERTHROW MOUNT



OU
OR

BANDE DE
PAPIER BLANC
—
QUINNED PAPER
RIDGE

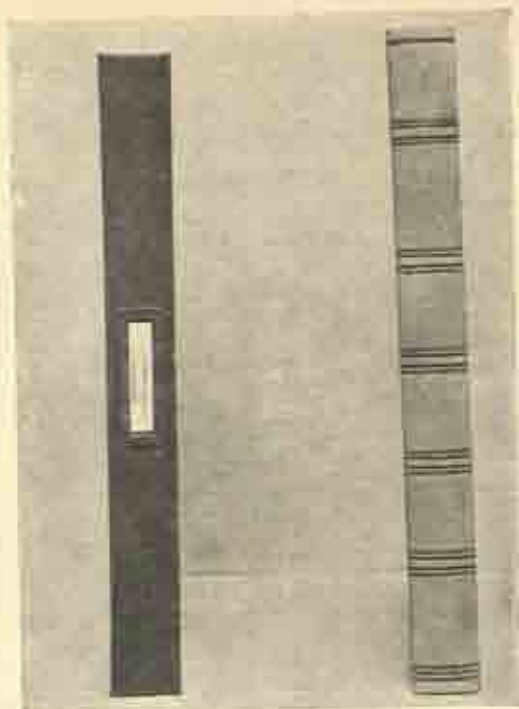


PRINT HELD
BETWEEN
GLASS
FRAMES

PASSE-PARTOUT À DOUBLE FACE — WINDOW MOUNT

OFFICE INTERNATIONAL DES ALPHES

Modèle de dos des boîtes Solander
utilisées pour la conservation des
estampes montées.



Musée National de Stockholm. Armoire
pour les dessins et gravures avec
châssis démontables pour l'exposition
de spécimens.

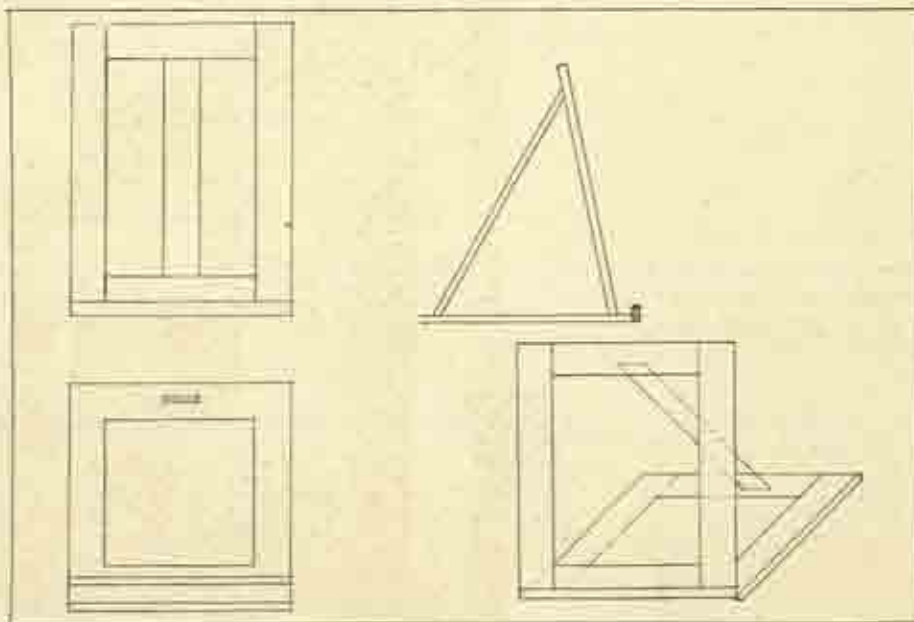




Estampe montée sur bristol à cuvette.



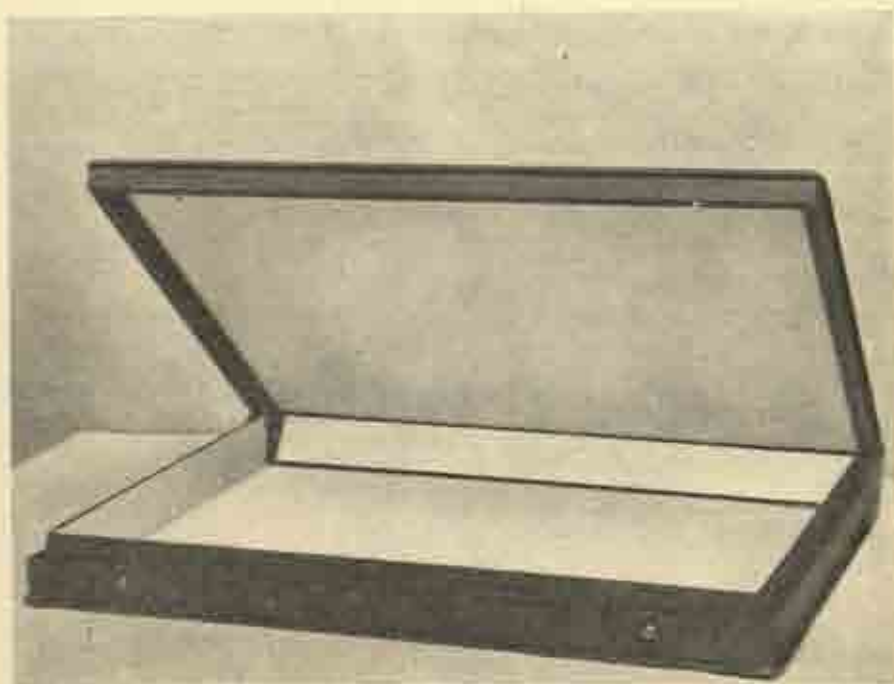
Estampe montée à cache.
Cabinet d'Estampes de Paris.



Dispositif utilisé au Fogg Art Museum pour la présentation des estampes : élévation, coupe, plan et perspective du chevalet.



Système de portefeuille utilisé au British Museum pour la conservation des estampes non montées.



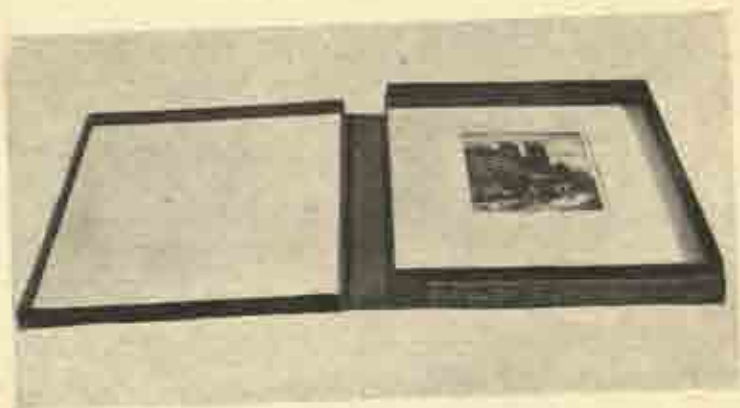
Boîte "Solander" utilisée au British Museum, pour la conservation des estampes montées. Le boîte, qui peut contenir 17 à 20 pièces, s'ouvre comme un livre, de telle façon qu'on peut faire glisser les estampes de la boîte dans le couvercle et inversement. On remarque l'absence d'angles et d'arêtes vives qui pourraient détériorer les spécimens.



British Museum, Atelier de montage pour dessins et estampes.



Meuble utilisé au British Museum, pour les portefeuilles et les boîtes "Sofander". Les rayons sont mobiles et recouverts de cuir ou de linoléum. Les portes vitrées sont munies de coussinets de velours pour éviter les infiltrations de poussières : les serrures sont à triple action, condamnant simultanément les trois côtés du battant.



Boîte pour les estampes de la Réserve, montées sur bristol à cuvette.



Portefeuille à reliure mobile.
Cabinet d'Estampes de Paris.



La salle d'exposition du département de dessins et estampes au British Museum. Son équipement extrêmement souple facilite l'organisation d'expositions temporaires.



La présentation des estampes au Musée Hongrois des Beaux Arts.



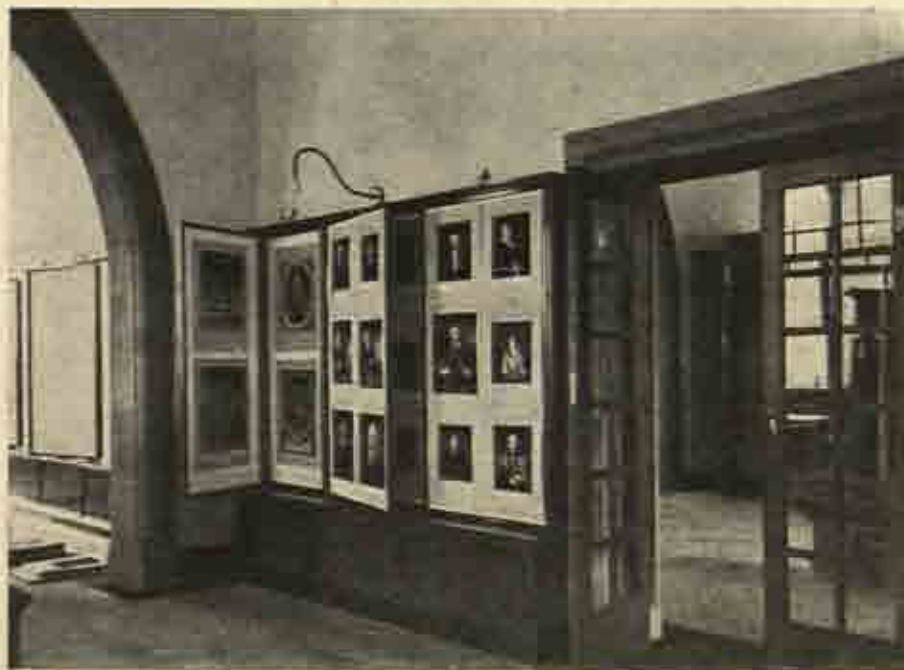
Le Cabinet d'estampes de la Kunsthalle de Hambourg.



Toledo Museum of Art, Meuble pour la présentation des estampes.



La salle d'études du département de dessins et estampes au British Museum.



National Portrait Gallery, Edimbourg. Meuble pour la présentation des estampes : volets à charnières et châssis métallique pouvant recevoir des spécimens sur les deux faces vitrées. La partie inférieure sert de placard pour la conservation des spécimens en réserve.



Mobilier et arrangement de la Réserve au Cabinet d'Estampes de Paris.



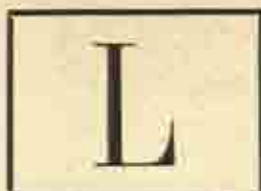
Musée de l'Extrême-Orient de Stockholm.
Vitrine à store mobile pour la présentation des manuscrits.

XVIII

PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS PRÉHISTORIQUES.

S O M M A I R E

LES DIFFÉRENTS ASPECTS DU PROBLÈME suivant les périodes et les régions, le programme scientifique du Musée, les possibilités de développement de la collection; et suivant qu'il s'agit de la matière ancienne ou des acquisitions courantes. — PRÉCISIONS SUR LES CONDITIONS ANTÉRIEURES à l'entrée des objets dans le musée: la technique des fouilles, et ses rapports avec les problèmes muséographiques. — ADMINISTRATION DE L'ACCROISSEMENT: a) *Enregistrement*: journal d'entrée, numérotation continue annuelle, rubrique provisoire d'emplacement; le rythme des travaux de fouilles accordé aux possibilités d'assimilation dans les collections; b) *Placement dans les réserves*: systèmes de boîtes, caisiers et placards avec numéros d'emplacement et d'enregistrement sur les boîtes, emballage et numérotation des ensembles (tombes, cimetières, etc.), modes d'inscription sur les objets préhistoriques. — UTILISATION MUSÉOGRAPHIQUE DE LA NOUVELLE MATIÈRE: le classement historique et le classement géographique. — LE GROUPEMENT DES ENSEMBLES: sur cartons. — format, mode de fixation et de présentation: en vitrines; les documents anthropologiques accompagnant les produits des fouilles. — TRAITEMENT DE LA MATIÈRE ANCIENNE: aperçu historique sur les systèmes de présentation et le rôle des dépôts et réserves; la révision de la matière ancienne et de son mode de classement et de présentation; importance documentaire des anciens registres. — LES FICHIERS, basés sur la répartition chronologique, historique et phénoménologique. — INSTRUMENTS DE TRAVAIL AUXILIAIRES: bibliothèque spécialisée, laboratoire de photographie, publications scientifiques. — L'ILLUSTRATION DES PHÉNOMÈNES HISTORIQUES à l'aide de la matière muséographique. — LES ENSEMBLES: importance de leur maintien dans le traitement muséographique (collections exposées ou réserves) des objets préhistoriques.



Les problèmes muséographiques propres aux collections préhistoriques*, varient selon les périodes et selon les monuments des différents pays ou des territoires envisagés, bien que certaines questions générales puissent être dégagées. Telles sont, par exemple : la nécessité de faire état des points de vue scientifiques dans la solution des problèmes muséographiques, ou du moins de trouver un accord avec les exigences de la science; les divers modes d'organisation des collections, selon qu'on prendra en considération la matière de territoires apparentés, rapprochés ou plus éloignés; la nécessité de tenir compte des possibilités de développement de la collection.

Il serait vain de prétendre établir, pour toutes les collections préhistoriques et archéologiques, un système muséographique également valable pour chacune. Aussi la présente étude s'appuiera-t-elle nécessairement sur des exemples concrets; on s'y référera entre autres à certaines réalisations du Musée National Hongrois qui revêt, de par ses collections relatives à l'époque de la migration des peuples, une importance particulière dans l'archéologie du continent eurasiatique, et offre, de plus, un champ d'expériences très diverses, dans le domaine de l'organisation et de la présentation des collections.

On se trouve, dans la plupart des musées, en présence de deux catégories de spécimens : celle qui est constituée par les entrées récentes et régulières et celle qui se compose d'éléments formant le fond primitif de la collection.

Pour la *matière récente*, les problèmes qui se présentent ne se posent pas seulement au moment où les objets entrent au musée; il faut considérer : 1° La question des circonstances antérieures à l'entrée de l'objet au musée; 2° L'accroissement de la collection et l'administration de ces nouvelles entrées; 3° La mise en valeur muséographique et scientifique de la matière récente.

Pour la *matière ancienne*, il y a lieu d'envisager : 1° Les anciennes méthodes d'exposition et de magasinage; 2° Le système permettant de tenir à jour la matière ancienne.

Pour avoir une vue claire des problèmes muséographiques que comportent l'ancienne et la nouvelle matière et pour pouvoir y apporter des solutions rationnelles, il est indispensable de connaître, scientifiquement, la matière archéologique dont sont composées les collections. Prenons l'exemple d'un territoire particulièrement riche en documents sur le vaste mouvement des peuples et des civilisations de l'est vers l'ouest et du nord vers le sud, à différentes époques de l'histoire. Le cas de la Hongrie est caractéristique à cet égard; l'examen archéologique systématique des trouvailles faites dans des milliers de sépultures est appelé à combler maintes lacunes de nos connaissances historiques. Or, c'est précisément cette mission qui doit se réaliser et être mise en évidence dans le traitement muséographique de la matière archéologique ainsi recueillie.

Les documents archéologiques devront, par conséquent, montrer, dans ce cas

* La parenté des problèmes muséographiques, relative aux collections préhistoriques et archéologiques, a amené à de fréquentes incursions dans ces dernières, au cours de l'établissement du présent chapitre.

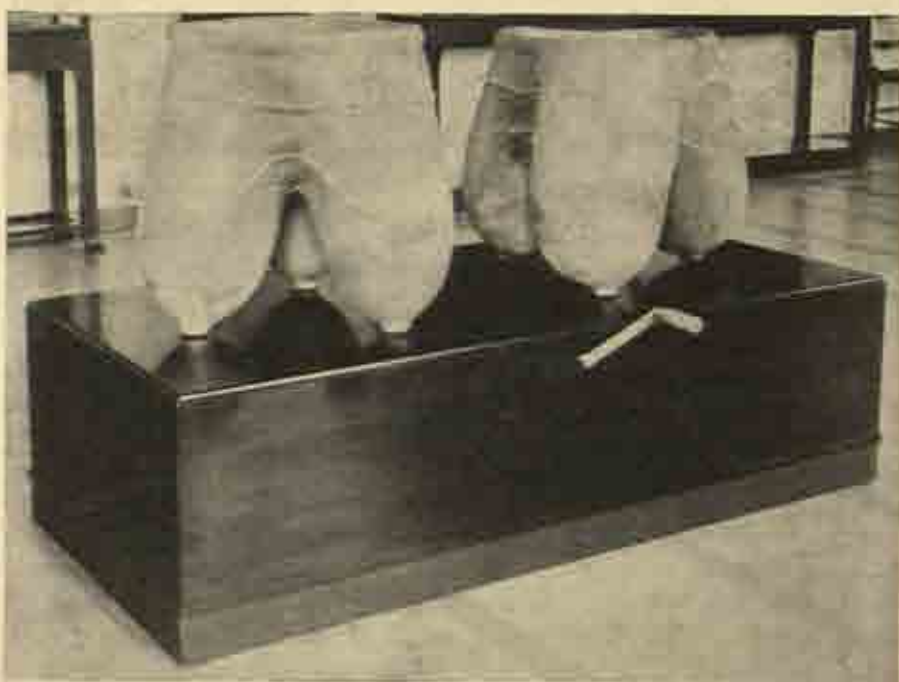
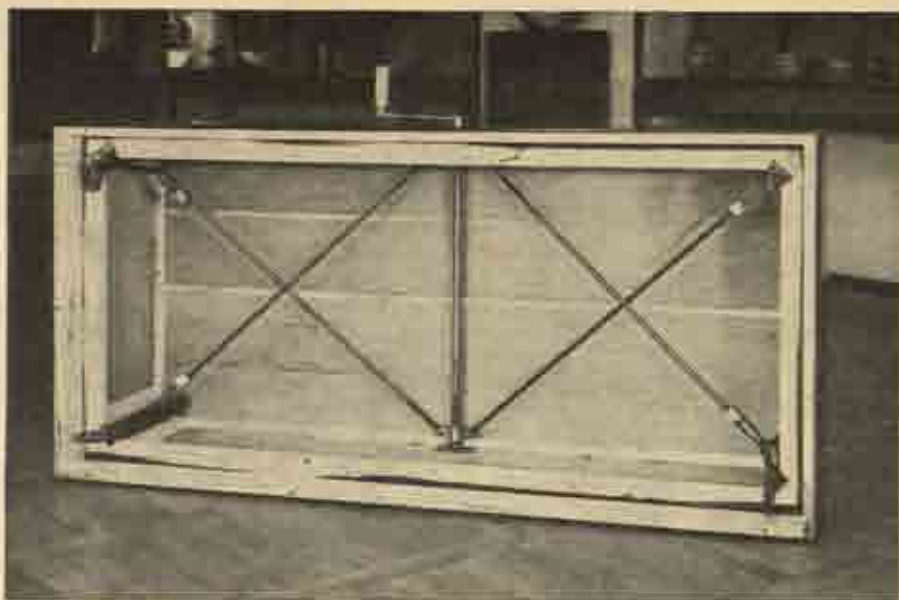


Helmutmuseum de Zölzick (Rhénanie). Section d'art religieux. Disposition de sculptures de petites dimensions, ayant surtout une importance documentaire. Le conservateur a pensé que des socles, reposant sur le sol occuperaient un trop grand espace de la paroi, car ils devraient arriver, étant donné la petitesse des statues, à hauteur de vue; des socles collectifs ne permettraient pas le groupement à la fois esthétique et documentaire. La solution adoptée consista à disposer ces objets sur de petits socles individuels, calculés d'après la base de la statue et composés d'une carcasse de bois recouverte de carton teinté dans le ton de la paroi. Ces socles sont fixés à même la paroi et présentent toute la souplesse nécessaire pour un arrangement harmonieux.

particulier, le mouvement de ces peuples, la fusion momentanée de certaines cultures révélée par la présence simultanée d'éléments autochtones et d'éléments importés, le triomphe plus ou moins affirmé de la civilisation autochtone sur les apports extérieurs, enfin la floraison de certaines industries et leurs migrations; autant de données qui auront non seulement leur importance dans le classement des objets récemment acquis, mais donneront lieu souvent à un reclassement matériel de la matière ancienne, — comme à des rectifications dans les notions historiques.

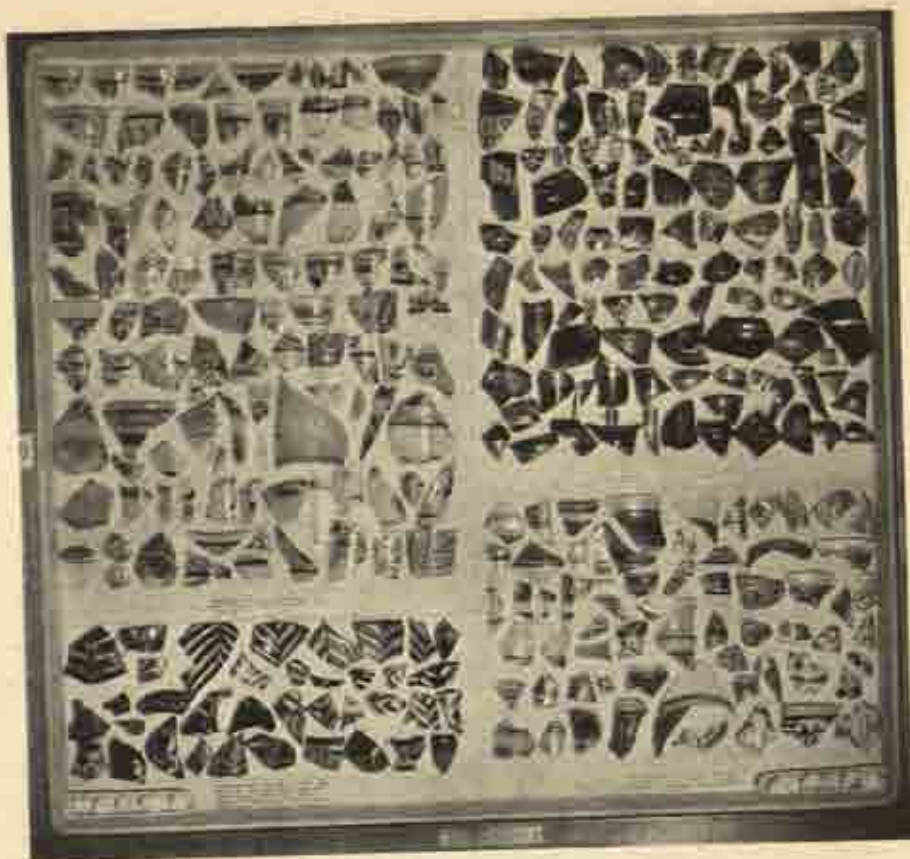
A. — MATIÈRE NOUVELLE.

1. — *Conditions avant l'entrée des objets au musée.* — L'esprit du classement et



Musée d'Extrême-Orient de Stockholm.

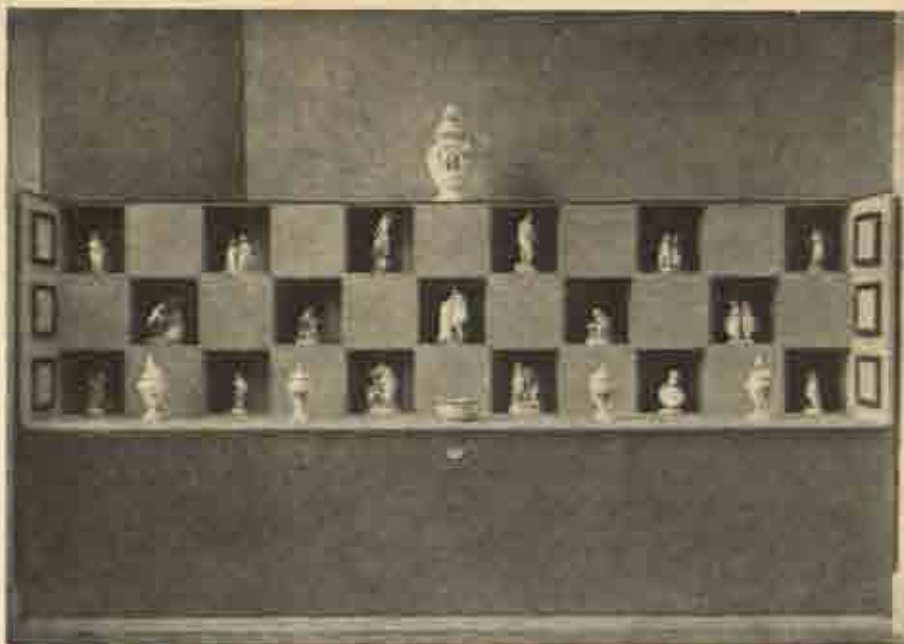
Socle mobile à roulettes destiné aux trépieds de grandes dimensions. On voit, en haut, le mécanisme à roulettes, commandé par une manivelle qui permet de dégager ou de faire rentrer les roulettes selon qu'on veut transporter ou immobiliser le meuble.



Musée National de Stockholm. Meuble pour la conservation des fragments de verre persans.
La disposition des fragments dans l'un des tiroirs.

de l'arrangement muséographique étant ainsi envisagé, on attachera une importance particulière aux conditions dans lesquelles les objets ont été retrouvés. C'est là un point que la pratique ancienne des musées ne considérait pas avec une grande rigueur, et qui, de nos jours, prend toute sa valeur dans la façon dont on conduit les fouilles, principalement lorsqu'il s'agit de sépultures. Ce problème spécial, dont l'exposé détaillé sortirait des cadres de cette étude, doit néanmoins être abordé en quelques mots ici, car c'est là un des éléments qui caractérisent précisément la muséographie spéciale aux collections archéologiques ou de préhistoire.

La technique de la fouille d'un cimetière, cette source essentielle de l'archéologie, doit être conçue de manière à permettre un relevé exact de la position individuelle et des positions relatives des différents objets. De là, la nécessité des tranchées parallèles, à égale distance les unes des autres et dont la largeur variera selon la matière du sol et la disposition du cimetière. Le tracé de ces tranchées ainsi que leur orientation, l'emplacement des sépultures ainsi que de tous objets, ossements, traces de mets, etc., seront relevés topographiquement, lesdits objets emballés et groupés tombe par tombe, le tout signalé dans le journal de fouilles. Une photographie ou un dessin des trouvailles les plus importantes complétera la documen-



Musée National de Stockholm.
Meuble à cases pour la mise en valeur individuelle des figurines.



Musée National de Stockholm.
Dispositif pour la mise en valeur de pièces de céramique.



Detroit Institute of Arts. Département des textiles. Mobilier d'exposition.

tation. On procédera, une fois ces travaux exécutés, à une prise de vue du lieu et de ses environs et on déterminera sur la carte, l'endroit exact où se situe le champ de fouilles.

Pour les fouilles de sépultures contenant des squelettes en position accroupie ou des restes d'une incinération, on ne procédera pas par tranchées, — étant donné l'irrégularité de la disposition des éléments, — mais par prélèvement de surfaces de 6 mètres sur 10 mètres.

Il faut aussi faire mention ici des fouilles d'authentification, car elles ont leur portée dans le traitement et l'arrangement muséographiques sans compter qu'elles peuvent donner lieu à de nouvelles découvertes. Ce qui, précisément, rend si malaisée l'utilisation muséographique des acquisitions anciennes, c'est le manque de documents de fouilles permettant de situer les objets, soit dans les séries, soit dans leur ambiance primitive.

2. — *Administration de l'accroissement.* — Cette tâche qui constitue la partie la plus importante de l'activité scientifique d'un musée archéologique, porte sur trois points principaux : a) l'enregistrement; b) l'ordre de placement; c) la conservation.

a) En ce qui concerne l'enregistrement il y a lieu de citer l'exemple d'une méthode adoptée entre autres par la section archéologique du Musée national hongrois, pour l'âge préhistorique, l'époque romaine et celle de la migration des peuples : un journal spécial enregistre l'accroissement des documents de ladite époque, au fur et à mesure des trouvailles. La nécessité absolue de tenir ce registre à jour, incite à régler le rythme du travail des fouilles de manière à ce que l'inscription au



Victoria and Albert Museum. Meuble pour la conservation et l'étude des textiles de petite dimension. La partie supérieure contient des cadres à glisseries verticales, munis de verre : l'armoire inférieure, des placets mobiles où les spécimens sont posés à plat et peuvent être pliés.

journal, accompagnée du dessin de chaque objet de caractère spécial, puisse s'effectuer au jour le jour, sans subir de retard. A côté des données habituelles doit figurer une rubrique, toujours remplie au crayon, et qui donne l'indication de la place où l'objet a été déposé. Il n'est pas possible, en effet, d'assigner immédiatement aux récentes acquisitions une place définitive dans la collection ou dans les réserves, et l'on pourra modifier la rubrique « placement » selon les nécessités des arrangements ultérieurs. L'essentiel est d'avoir constamment le moyen de retrouver aussitôt n'importe quelle pièce, classée ou non.

En ce qui concerne le mode de numérotation, l'usage s'est consacré de la numérotation continue, recommencée chaque année, le numéro devant être, par conséquent, accompagné de la date de l'année et d'un numéro supplémentaire si le lot renferme plusieurs pièces. Ce mode d'enregistrement a l'avantage de fixer une fois pour toutes l'année de l'acquisition.

b) L'ordre de placement des objets est certainement le point sur lequel on a commis le plus d'erreurs, qui ont eu leur répercussion aussi bien dans l'ordonnance générale du musée que dans les travaux scientifiques de recherches ou d'exploration. — Le système de réserve dérive logiquement de la nature et de la quantité de la matière, et doit être en accord parfait avec les exigences scientifiques.

Le point de départ du système à adopter est la nécessité d'éviter toute détérioration matérielle des objets, et, en ce qui concerne les groupes, d'assurer la conser-



Meuble pour la présentation des tissus, à base carrée de 1,50 x 1,50 et de 2 m. de haut. L'intérieur est divisée suivant les diagonales en quatre parties à bases triangulaires. Les parois latérales de celles-ci portent chacune huit cadres pivotant sur un châssis collectif à charnières. L'espace libre, au fond de la base triangulaire, reçoit encore six cadres placés alternativement à gauche et à droite. — Musée du diocèse de Plock, Pologne.

vation de l'intégrité de l'ensemble. Il y a, cependant, d'autres considérations qui interviennent également de prime abord : l'utilisation aussi économique que possible de la place et la simplification des transports. On protégera enfin efficacement les spécimens contre les poussières, l'humidité et autres agents extérieurs. A ce propos, l'usage de boîtes closes semble le plus pratique. Dans l'exemple cité plus haut, d'une collection de la migration des peuples, trois types de boîtes ont donné toute satisfaction : pour les petits objets — étriers, mors, etc., si fréquents à cette époque — on dispose de boîtes mesurant : 27 cm. de long, 16 cm. de large et 9 cm. de haut. Ce modèle sera le plus fréquent. Des boîtes moyennes seront établies sur un type uniforme également et serviront à la conservation des étriers, lances et autres objets dépassant les mesures habituelles. Ces boîtes seront en quantité moindre. Enfin, on aura quelques boîtes allongées pour les sabres, par exemple. Les boîtes placées les unes sur les autres ou les unes à côté des autres, sont enfermées dans des armoires. Une armoire contient 14 boîtes de petite taille (7 + 7). Des boîtes plus grandes sont gardées dans de plus grandes armoires pour faciliter leur maniement. Chaque armoire porte un numéro. Chaque boîte porte trois sortes d'inscriptions : sur une grande fiche centrale, le numéro d'enregistrement et le lieu de trouvaille de chaque objet renfermé dans la boîte; sur une fiche plus petite, placée à gauche, le numéro de l'armoire; sur une autre, à droite, le numéro de la boîte. Les fiches doivent être marquées au crayon, pour les cas de changements.



Victoria and Albert Museum. — Londres.
Présentation d'une grande tapisserie dans un cadre
muni d'une glace à deux éléments réunis par un
joint de métal de faible section.

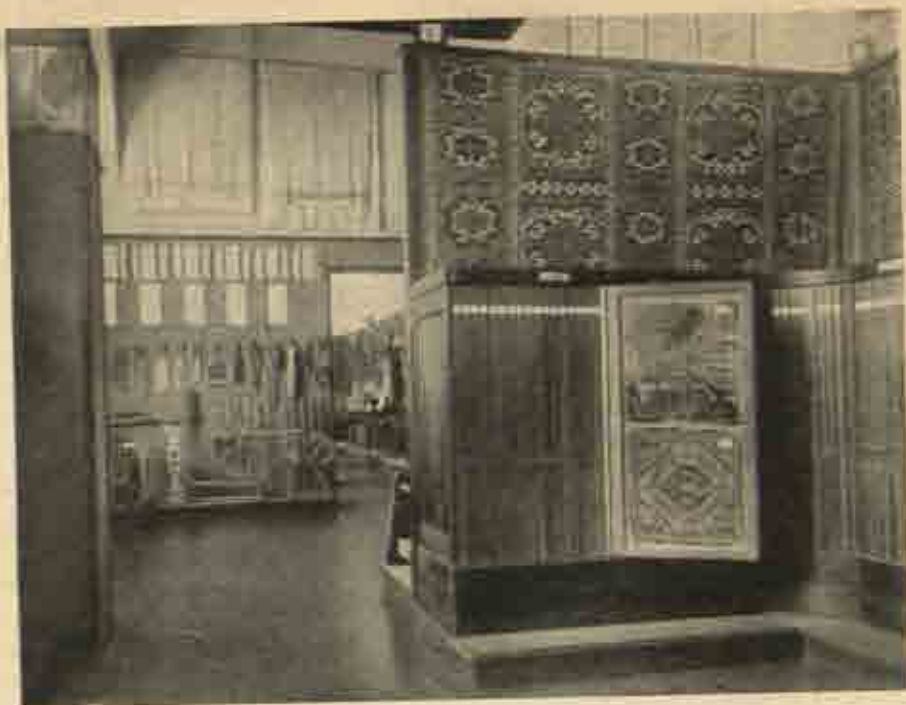


Musée National de Stockholm.
Meuble pour la conservation de fragments de verre
ou de céramique.

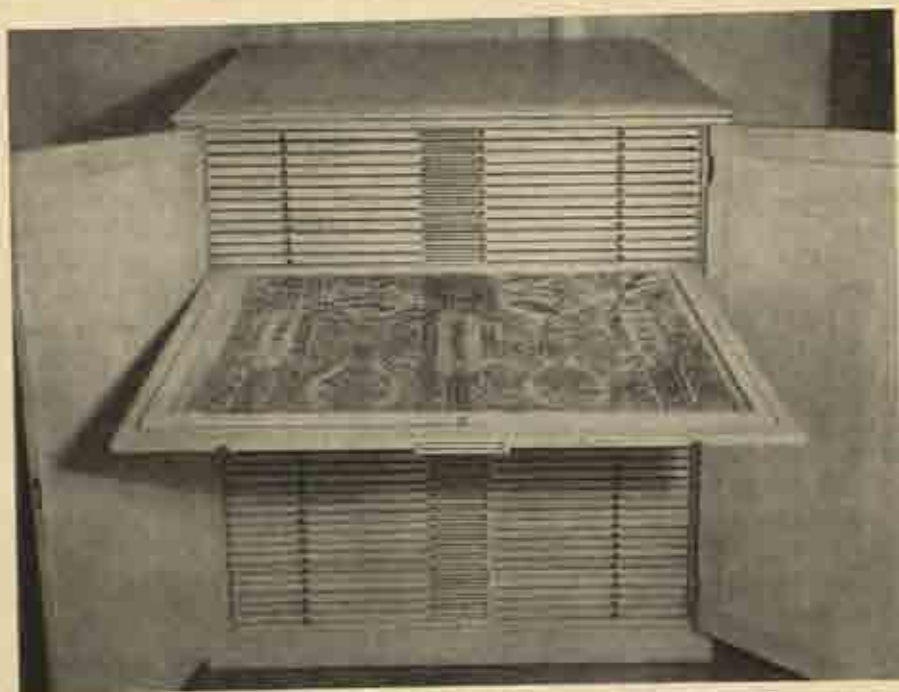
lorsque, par exemple, l'objet est exposé par la suite, — afin que l'inscription puisse être facilement modifiée.

Les trouvailles de sépulture formant un ensemble, sont soigneusement emballées et dûment étiquetées (numéro d'enregistrement, lieu de trouvaille, numéro de la tombe), puis placées dans la boîte. Un emballage soigné permet de conserver le contenu de plusieurs tombes, sur un espace relativement restreint, sans risquer de confondre les objets ou de les exposer aux dangers des détériorations. Les boîtes, ainsi montées, formant deux colonnes, sont placées dans une armoire de 35 cm. X 63 cm. X 47 cm., par exemple, qui peut renfermer la matière d'un cimetière contenant 200-250 tombes, à l'exception des objets plus grands et d'ailleurs aussi plus rares (tels que sabres, lances, etc.). La céramique relative au même point de fouilles est placée dans la même armoire pour que toute la matière reste ainsi réunie. Pour bien utiliser la place, les armoires sont pourvues, en leur milieu, d'un casier divisé en deux rangs, pour recevoir la poterie. Des étiquettes indiquent le numéro de l'armoire et la place occupée par l'objet dans l'armoire supérieure ou inférieure. Le numéro d'enregistrement et le lieu de la trouvaille doivent être marqués à l'encre sur chaque poterie. Il faut éviter de placer les fiches de classement dans les vases, car elles risquent de s'égarer ou d'être confondues pendant l'examen des vases ou au cours de quelque autre manutention. Pour les objets préhistoriques, quand il s'agit de pierre en particulier, l'inscription se fait directement sur l'objet, à l'encre de Chine.

Cette méthode de conservation assure aussi la sécurité des céramiques, quoique moins délicates, les préserve contre la poussière; tandis que les objets en métal, plus sensibles, sont préservés par une triple couverture : l'armoire close, la boîte



Meuble pour la présentation des textiles. Musée Nordique de Stockholm.



Textile Museum of the District of Columbia. Meuble pour la conservation des tissus.

fermée et l'emballage soigné. Comme on ne doit toucher aux objets mêmes provenant de fouilles que dans les cas d'extrême nécessité, les feuilles d'enregistrement scientifique, illustrées de dessins, devront présenter un aspect suffisamment complet d'un cimetière, par exemple, pour qu'on puisse éviter l'examen trop fréquent des objets. Par contre, dans le cas de nécessité sérieuse, — examen de la pièce, reproduction, etc. — la matière complète d'un cimetière peut être transférée rapidement et sans trop de peine dans d'autres locaux, sans que les objets aient à souffrir du transport. A l'aide du registre il est naturellement très facile de sortir et de remettre en place n'importe quel objet.

Les objets préhistoriques, — silex, os, etc., — peuvent être conservés, comme il est dit plus bas, dans des casiers superposés et glissant sur des tasseaux latéraux, l'écartement des tasseaux étant réglé par la dimension des plus fortes pièces. C'est le mode de magasinage adopté pour les antiquités de la période des grandes migrations. Quant aux antiquités préhistoriques provenant des habitations et des cimetières à urnes, elles forment un ensemble comportant des pièces de dimensions très variables et nécessitant un mode de magasinage tout différent, permettant des groupements. Les casiers seront établis d'après les dimensions des objets les plus grands; ils devront, en conséquence, être ouverts et bâtis le plus économiquement possible. A côté des urnes de grand modèle, on placera leur contenu dans des cartons. Les casiers seront numérotés et porteront une étiquette détaillée, indiquant la date des fouilles, le lieu de provenance et l'âge des objets renfermés dans chacun des cartons.

c) Les problèmes de conservation qui ne peuvent être traités ici en eux-mêmes, mais seulement dans leur rapport avec les intérêts d'une bonne présentation, sont particulièrement délicats dans le cas d'objets archéologiques. Aussi l'installation d'un laboratoire est-elle une question fondamentale dans un musée archéologique. C'est dans un ensemble de locaux appropriés que l'on fera la toilette sommaire des objets avant de les enregistrer, cette inscription au journal des entrées devant se faire avant les opérations plus longues de nettoyage, quand il s'agit de pièces de cuivre ou de bronze par exemple. Toute reconstitution de céramique devra s'effectuer de telle sorte qu'on puisse reconnaître les adjonctions, tout en permettant au visiteur de se faire une idée globale de la forme de l'objet.

3. — *L'utilisation muséographique et scientifique de la nouvelle matière* doit reposer sur des bases communes, ainsi qu'on l'a déjà marqué : l'arrangement des objets aussi bien que les publications qui s'y rapportent, s'inspirera des divers points de vue historiques et géographiques dont les objets sont les témoignages.

Exposition : La façon de former des groupes et des rangées, dépend de la nature de la matière à exposer. La question est de savoir quelle technique d'exposition convient le mieux pour faire valoir tous les points de vue.

On peut mentionner ici le système appliqué, par exemple, au Musée de préhistoire de Rouen, et qui consiste à diviser la matière en deux lots. Dans le cas de ce musée on se trouve en présence de plusieurs dizaines de milliers de silex taillés, dont on a fait deux lots. L'un est destiné à l'enseignement général de la préhistoire; on l'a composé en faisant une sélection des pièces les plus caractéristiques et les plus représentatives des différentes époques ainsi que des gisements classiques. Ces séries sont complétées par des moulages, des photogra-



Système d'étiquetage cellulaire, utilisé au Musée Municipal de la Haye.



Système d'étiquetage utilisé au Metropolitan Museum of Art.

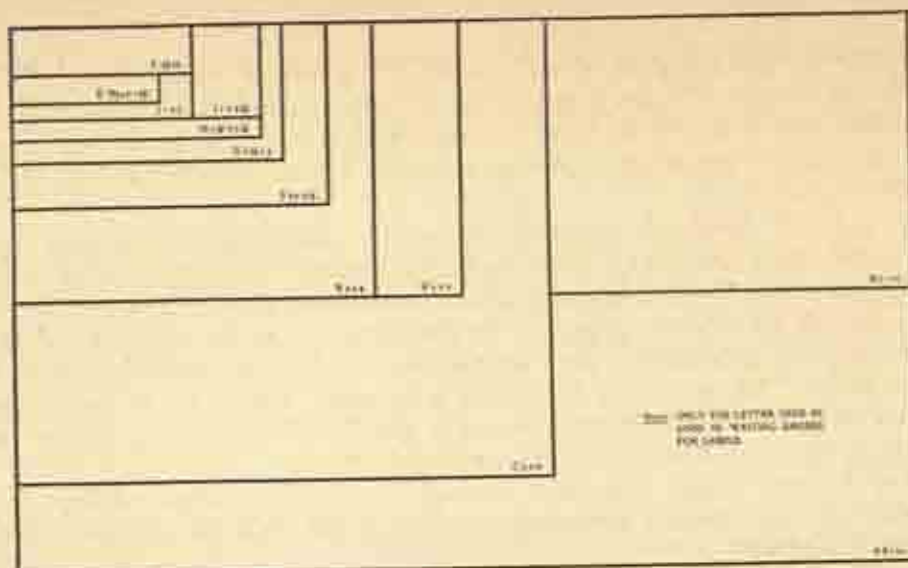
phies et des dessins ainsi que par des ossements d'animaux quaternaires. L'arrangement de ce lot, basé sur l'histoire et destiné à l'enseignement, se distingue du second lot pour lequel on a adopté la classification géographique. Il peut, en effet, y avoir intérêt à donner aux visiteurs une connaissance des gisements de la région où se trouve le musée; il va sans dire que cette présentation s'accompagnera de cartes à grande échelle et d'étiquettes explicatives.

Les groupes de trouvailles formant un ensemble doivent être réunis sur des feuilles de carton plus ou moins grandes. Si, esthétiquement, l'emploi des cartons peut paraître discutable, car ils sont susceptibles d'altérer l'harmonie des salles, il y a plusieurs moyens techniques d'y remédier. Quand la vitrine d'exposition se trouve près d'une paroi, le mur de fond doit être revêtu d'une teinte claire et d'une matière discrète. La couleur des cartons doit s'harmoniser autant que possible avec ces tons. Le gris-bleu convient fort bien, tant aux objets d'or et d'argent, qu'à ceux de bronze et de fer. Pour la collection de la migration des peuples, on a choisi, au Musée National Hongrois, une toile de lin de cette couleur pour le revêtement du fond des vitrines. Ce ton peut naturellement varier suivant l'éclairage et l'ambiance. Les objets en or ressortent bien sur un velours choisi dans la gamme des bruns. Au Musée des Thermes, à Rome, les vitrines sont tapissées de velours marron. La toile de lin couleur naturelle, non blanchie, est d'un heureux effet pour les objets en bronze. Les angles des cartons sont munis d'un petit anneau devant servir à l'accrochage sur la paroi de la vitrine.

Dans le cas où des casiers sont nécessaires, c'est aux étagères en verre qu'il faut donner la préférence. Afin que les objets de petites dimensions soient visibles, les vitrines posées contre le mur ne doivent pas être trop profondes. Dans ce cas, les rayons sont inutiles; quant à la poterie provenant des tombes, elle peut être posée sur de petites consoles de même matière et de même couleur que les cartons. S'il s'agit de vitrines non adossées, les rayons sont indispensables à cause de la profondeur du meuble. Le meilleur dispositif consiste, dans ce cas, en une armoire à bâtis métalliques avec rayons de verre. Par rapport aux vitrines plates adossées contre le mur, ce système présente l'avantage de permettre le placement de plus grands vases, qui peuvent être distribués dans une disposition agréable à la vue. Le système des cartons doit être utilisé également, mais il faut qu'ils puissent être maintenus verticalement. On veillera en pareil cas à ce que la base d'appui des cartons soit de même couleur que le recto, car dans les vitrines libres, il est impossible d'éviter que le verso des cartons ne soit visible. Ce système d'exposition permet, de plus, d'exposer en groupe une plus grande quantité d'objets de céramique, tandis qu'un tel arrangement est impossible ou malaisé dans le cas d'armoires plates.

Du point de vue esthétique, il faut veiller à ce qu'il n'y ait pas plus de deux ou trois grandeurs de cartons de support dans toute l'exposition, et que ceux-ci soient en harmonie, autant entre eux qu'avec la matière exposée.

Les objets doivent être groupés et fixés sur les cartons de façon qu'on puisse se rendre compte de leur fonction et de leur rôle, et que, d'autre part, l'attention du visiteur soit attirée sur les objets les plus importants. Les objets doivent être fixés de telle sorte que chaque pièce puisse être enlevée facilement sans risque de détérioration. — C'est ainsi qu'on a procédé au Musée National des Antiquités de



Saint-Germain-en-Laye, pour la série des silex. — L'épingle, facile à courber, nous paraît être le moyen le plus pratique. Sur un carton suffisamment épais, l'épingle reste fixée longtemps, et, du reste, la feuille épaisse risque moins de se courber. Pour les vitrines horizontales, afin de maintenir l'unité, on emploiera ce même système de carton.

Les objets de fouilles de plusieurs sépultures, réunis sur un même espace, mais plus grand, dans une vitrine horizontale, par exemple, courent le risque d'être confondus, même si ces objets sont groupés distinctement. Ici encore le dispositif d'une division en plusieurs panneaux est préférable. En ce qui concerne les trouvailles minimales de sépulture, deux ou trois au plus, peuvent trouver place sur le même tableau; l'ensemble est donc facile à contrôler. Tandis que si l'on dispose sur un vaste champ d'exposition plusieurs grandes trouvailles, sans parler des petites, la possibilité d'un contrôle se trouve plus réduite.

Deux ou trois petites trouvailles montées sur le même tableau doivent être séparées par des contours nettement tracés; c'est dire qu'il ne suffit pas de les grouper séparément.

Il peut y avoir avantage à adopter un dispositif de classement plus uniforme encore, quand la forme et la nature des objets s'y prêtent. Le Musée de préhistoire de Rouen, par exemple, a adopté un système de portoirs en contre-plaqué, d'un type invariable ($0,50 \times 0,80$) qui rend les manipulations très faciles et permet en même temps la présentation dans les vitrines aussi bien que dans les placards qui en forment le socle; ceux-ci portent à intervalles réguliers, des tasseaux en saillie sur lesquels glissent les portoirs.

Ces considérations, qui peuvent paraître négligeables, sont extrêmement importantes, comme l'attestent d'ailleurs les grosses erreurs résultant des anciens systèmes d'exposition; ces erreurs, qui se reproduisent dans la littérature scientifique, ont conduit les chercheurs, pendant des dizaines d'années, et jusqu'à ces derniers temps, dans de fausses voies. On peut affirmer que les systèmes défectueux de réserve et d'exposition, sont les plus grands ennemis de la science.

Il arrive fréquemment que les objets de fouilles soient de dimensions très réduites ou de conception si peu accessible à l'esprit contemporain, que leur simple exposition n'est pas suffisamment explicite. En pareil cas, on devra recourir à l'agrandissement photographique des objets ou au dessin analytique qui accompagne la pièce difficile à comprendre. Une illustration ainsi conçue suffit en elle-même, et dispense souvent d'un texte explicatif. Mais on comprendra aisément qu'il ne faille pas abuser de cette méthode, si l'on veut qu'elle porte des fruits et que l'aspect esthétique de l'exposition n'en soit pas compromis.

Les mêmes principes et les mêmes réserves s'imposent en ce qui concerne les reconstitutions et autres documents illustratifs portant sur des ensembles d'objets — lieux de sépultures, etc. Etant donné le rôle important que joue l'anthropologie dans l'archéologie en général, et particulièrement dans l'histoire de la migration des peuples, il est souvent indiqué d'exposer également, à côté du produit de telle ou telle fouille significative, le crâne ou une photographie du crâne qui correspond à ces objets.

Nous ne ferons que mentionner ici l'intérêt que présente l'exposition d'un squelette, accompagné de tous les éléments qui l'entouraient dans la sépulture, y compris



Metropolitan Museum of Art.
Présentation d'une sculpture sous verre.

la terre sur laquelle reposait cet ensemble. La technique qu'exige un tel transfert sort des cadres de cette étude. Il en est de même pour les ossements accompagnant, et illustrant utilement, les objets des gisements préhistoriques.

Publications : Dans un musée archéologique, la publication et le commentaire scientifique des objets, — fouilles, séries anciennes, etc., — constitue un élément primordial de l'activité muséographique. On a souvent intérêt, en effet, à rendre rapidement accessible au monde scientifique international, telle ou telle découverte, afin d'en faciliter la mise en valeur muséographique.

B. — *Matière ancienne.*

Il est indispensable de connaître la méthode d'exposition et de réserve appliquée autrefois si l'on veut tirer parti, pour le musée moderne, de la matière ancienne. L'ancienne pratique consistait, contrairement à la méthode moderne, à faire de l'exposition le but principal de la collection. Seuls, les objets ne se prêtant pas à être exposés, — ou du moins jugés tels, — étaient mis en dépôt. Un tel procédé diffère de la méthode scientifique actuelle, aussi bien en ce qui concerne la notion d'exposition que celle de la réserve. La première s'inspirait souvent d'un dangereux esthétisme, la seconde rabaissait l'intérêt des pièces ainsi exclues de la collection. Etant donné ce mode de sélection, il va bien sans dire que l'organisation de la réserve ne pouvait se faire sur la base d'une classification scientifique avec enregistrement *ad hoc*. Il faut ajouter que ce défaut de méthode était moins le fait d'erreurs individuelles que le résultat d'une science encore imparfaite, précisément parce que la matière archéologique était encore trop peu abondante pour donner lieu à des principes nettement dégagés.

Le système de magasinage dans les réserves ne permettait pas de recherches systématiques, soit que la méthode de numérotage fût defectueuse, soit que, surtout, la disposition matérielle des objets ne répondît ni aux exigences d'une bonne classification, ni à celles d'une conservation bien comprise. Il en résulta de nombreuses confusions dans l'interprétation des spécimens et une détérioration de multiples objets. Nous rappellerons, pour mémoire, le dispositif des planches, placées côte à côte ou superposées et s'engageant dans des coulisses latérales; les objets y étaient fixés au moyen de ligatures, et groupés en général par ensembles relatifs à la même fouille. Le système a été repris de nos jours, mais pour des *présentations définitives* et dûment étiquetées, principalement pour des objets préhistoriques de petites dimensions. Il faut rappeler qu'à ces défauts de méthode s'ajoutait le fait que, à côté du produit des fouilles entreprises par le musée, celui-ci recevait ou acquérait souvent des collections de particuliers, déjà sujettes à erreurs quant à l'origine et à l'authenticité des objets.

On s'est rapidement aperçu de l'utilité des panneaux, pour la présentation proprement dite des spécimens et du tort que l'on avait eu d'adopter ce système pour les réserves. Le procédé de la ligature, qui ne permet pas un examen complet de l'objet, a été également abandonné, sauf pour les pièces qui s'y prêtent tout naturellement de par leur forme et leur structure suffisamment résistante.

On ne saurait insister trop sur la tâche complexe et importante qui incombe au musée d'archéologie, dans la révision et la mise en valeur muséographique et scientifique de la matière ancienne. Nombre de notions erronées et d'interpréta-



Völkermundt Museum de Hambourg. Plan d'orientation apposé sur le revêtement de bois de la colonne; tableau explicatif attaché à la vitrine et surmonté d'une carte topographique.



Royal Scottish Museum, Edimbourg. Dispositif placé à l'entrée principale et contenant les plans d'orientation coloriés, insérés dans des passe-partout à cadre métallique mobile.

tions abusives doivent être attribuées à un traitement défectueux des collections archéologiques. Il suffit, à cet égard, de mentionner la présentation de sépultures, qui, au lieu d'être transférées intégralement avec le terrain sur lequel reposaient les ossements et les objets, étaient recomposées d'après de vagues données.

D'une façon générale, il s'agit d'appliquer à la matière ancienne les mêmes procédés techniques et les mêmes principes muséographiques qu'à la matière récente, si l'on veut que les éléments de ces collections soient mis en valeur pour la science et pour le public.

Une fois la matière ancienne entièrement remaniée sur la base des méthodes modernes de magasinage ou d'exposition, la matière authentique nettement définie, les numéros de classement manquants constatés, les séries ou produits de fouille incomplets, reconnus comme tels, on procédera à la copie de tous les anciens registres. Ce travail permettra d'avoir un document plus facilement maniable et plus durable que l'original, et, en outre, muni de la rubrique si importante de l'emplacement, sans compter les données, — dates, origines, etc., — qu'on aura pu réviser. Dans les cas où l'ancienne matière fait l'objet d'un maniement distinct, il peut être avantageux d'avoir un registre également distinct, et conçu comme celui de la matière récente. On pourra, bien entendu, simplifier beaucoup la rédaction du nouveau registre de la matière ancienne, en réduisant la description des objets et en citant la littérature qui s'y réfère. On aura avantage à accompagner ces diverses rubriques d'un croquis de l'objet, à même le registre, étant entendu qu'on évitera tout collage de photo ou autre.

Pour s'orienter plus aisément dans la matière ancienne et nouvelle, il faudra recourir à un système de fichier, basé sur les lieux de trouvailles, classé par ordre alphabétique. Il ne paraît pas indispensable d'adopter d'autres fichiers, basés sur une répartition chronologique, historique ou phénoménologique, répartition qui semble devoir rester l'apanage de la littérature scientifique.

Au point de vue technique, le fichier en question sera composé de petites feuilles de carton portant, dans l'angle gauche du haut, le numéro d'enregistrement; à droite, en haut, le lieu de la trouvaille; le bas de la carte est réservé à la mention de l'emplacement de l'objet.

Les principes essentiels qui peuvent guider l'organisation d'un musée de pré-histoire, reposent sur la mission de ces institutions, à savoir, le classement, l'ordonnance et la conservation des documents, au service de la science. L'activité scientifique dispose ainsi de trois moyens mis à sa portée par le musée : une bibliothèque spéciale, un laboratoire de photographie, les publications scientifiques, — à côté des publications occasionnelles, d'un caractère plus populaire.

De cette tâche ainsi conçue se déduisent tout naturellement, le traitement des objets, au sens le plus large : fouilles, enregistrement photographique et graphique, nettoyage des objets, organisation des réserves, publications. De là également la nécessité d'incorporer à la matière récente, la matière ancienne modernisée.

Quant à la façon dont les phénomènes historiques peuvent être illustrés par l'exposition, — qui est aussi une tâche du musée, — il faut observer la plus grande prudence. En effet, si l'on veut, par exemple, ordonner la matière d'exposition selon les phénomènes de la migration des peuples, le travail est particulièrement délicat, car la nature des influences venues de part et d'autre n'est pas clairement

définie dans chaque cas; de plus, des influences venues de sources différentes se manifestent, qui seraient difficiles et même impossibles à isoler dans le cas où ces influences apparaissent sur le même objet.

Supposons, néanmoins, pour prendre un exemple concret, qu'il soit possible, dans le cadre de la matière des monuments avars, de caractère oriental, d'isoler parfaitement l'influence byzantine, le deuxième style de l'art ancien germain et le groupe aléman-bourguignon, sans mentionner les autres traits composants. Le rapport numérique des groupes ainsi sélectionnés ne pourrait caractériser qu'approximativement l'intensité des influences qu'il est d'ailleurs possible de constater également sans une telle séparation. D'autre part, la façon dont les éléments divers se sont mélangés ne pourra être rendue plus visible par ce mode de présentation. Or, au point de vue historique, c'est là, semble-t-il, que réside la question la plus importante.

Ces diverses considérations amènent à conclure que dans le cas des collections préhistoriques, la base de l'organisation doit résider dans le maintien intégral des ensembles, — gisements ou sépultures formant un groupe. C'est là le point essentiel qui distingue ce genre de collections des autres musées où il n'y a guère de difficultés à constituer des séries basées sur l'évolution historique, technique, esthétique, etc. Ce n'est pas à dire que les musées de préhistoire ou d'archéologie doivent se soustraire à ce genre de présentation; il ne leur est pas difficile d'organiser des collections composées en partie d'originaux et complétées par des moulages, reproductions graphiques ou photographiques. Toutefois, cette préoccupation, essentielle dans les musées d'art, par exemple, ne peut être ici que complémentaire.

La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid, par le Dr. LUDVIG MARTON, Directeur de la Section préhistorique au Musée National Hongrois de Budapest (en collaboration avec M. Nandor FETTICH, Conservateur à la Section préhistorique au même Musée).

LISTE DES PARTICIPANTS A LA CONFÉRENCE DE MADRID

Président.

S. E. M. S. DE MADARIAGA
Ambassadeur d'Espagne.

Mr. C. K. ADAMS
*Assistant to the Director,
The National Portrait Gallery (Londres).*

Don FRANCISCO ALVAREZ OSSORIO
*Directeur du Museo Arqueológico
(Madrid).*

M. O. ANDRUP
*Directeur du Musée Royal de Frederiksborg
(Hillerød).*

Prof. NINO BARRANTINI
*Capo de l'Ufficio d'Arte del Comune
di Venezia (Venise).*

M. PIETRO BELLUSCHI
*Architecte du Musée d'Art de Portland
(Portland, Oregon, U. S. A.).*

M. le Prof. MICHELE DE BENEDETTI
*Inspecteur honoraire aux monuments
et galeries de Rome (Rome).*

Prof. BIAGIO BIAGETTI
*Directeur artistique
des Collections Pontificales
(Cité du Vatican).*

M. HENRI BONNET
*Directeur de l'Institut International
de Coopération intellectuelle
(Société des Nations).*

Dr. CZESLAW BORATYNSKI
Architecte (Cracovie).

Don PEDRO BOSCH GIMPERA
*Directeur du Museo Arqueológico
(Barcelone).*

Comte DE CASAL
*du Patronato du Musée du Prado
(Madrid).*

M. EDUARDO CHICHARRO AGUERA
*Directeur général
des Beaux-Arts d'Espagne.*

Comm. Arch. GINO CHIERICI
*Soprintendente all' Arte Medioevale
e Moderna della Campania (Naples).*

Dr. JAO COUTO
*Conservateur du Musée National
d'Art ancien (Lisbonne).*

M. SIGURD CURMAN
*Conservateur en chef
des Antiquités du Royaume (Stockholm).*

M. STANLEY CURSITER
*Director,
The National Gallery of Scotland
(Edinburgh).*

M. RICHARD DUPIERREUX
*Professeur à l'Institut Supérieur
des Arts décoratifs (Bruxelles).*

M. MIRZA ABBAS KHAN EGHBAN
*Professeur à l'Ecole Normale de Téhéran
(Téhéran).*

M. JOSE FERRANDIS
*Secrétaire du Musée des Arts Industriels
(Madrid).*

M. JOSE DE FIGUEIREDO
*Directeur du Musée National
d'Art ancien (Lisbonne).*

M. ERNST FISCHER
Conservateur en chef
du Musée de Malmö (Malmö).

M. AXEL GAUFFIN
Directeur général
du Musée National (Stockholm).

Dr. H. E. VAN GELDER
Directeur
des Musées Municipaux (La Haye).

M. JEAN GUIFFREY
Conservateur honoraire
des Musées Nationaux (Paris).

Don JULIO GUILLEN
Directeur
du Musée Naval (Madrid).

M. HANS HAUG
Conservateur
du Musée des Beaux-Arts (Strasbourg).

Don LUIS DE HOYOS
Directeur
du Museo del Pueblo (Madrid).

M. RENE HUYGHE
Conservateur adjoint
des Musées Nationaux (Paris).

Mr. ISHERWOOD KAY
The National Gallery (Londres).

M. FELIX KOPERA
Directeur
du Musée National (Cracovie).

M. EDWARD KREISLER
Architecte (Cracovie).

Dr. A. LAUTERBACH
Directeur
des Collections d'Art de l'Etat (Varsovie).

M. P.-A. LEMOISNE
Conservateur du Cabinet des Estampes
Bibliothèque Nationale (Paris).

Dr. AUGUST LOEHR
Directeur de la Bundessammlung von
Medaillen, Münzen und Geldzeichen
(Vienne).

D. MODESTO LOPEZ OTERO
Directeur
de l'Ecole d'Architecture (Madrid).

Mr. J. A. MACINTYRE
Senior Engineer
H. M. Office of Works (Londres).

Sir ERIC MACLAGAN
Directeur
du Victoria and Albert Museum (Londres).

Dr. ADOLPH MAHR
Director
The National Museum of Ireland (Dublin).

Prof. AMEDEO MAIURI
Directeur
du Musée National (Naples).

Comm. Dr. GIOVANNI MARIOTTI
Capo Sezione al Ministero
dell' Educazione Nazionale (Rome).

Dr. LAJOS MARTON
Directeur de la Section archéologique
du Musée National Hongrois (Budapest).

M. TADAO MARUMO
Musée Scientifique de Tokio.

Don ANTONIO MENDEZ CASAL
du Patronato du Musée d'Art moderne
(Madrid).

Comm. Prof. RODOLFO MICACCHI
Capo Ufficio Scuole e Archeologia (Rome).

Comm. ETTORE MODIGLIANI
Soprintendente all' Arte Medievale
e Moderna per la Lombardia
Direttore della R. Pinacoteca di Brera
(Milan).

M. J. D. DE MONTENACH
Secrétaire de l'Organisation internationale
de Coopération intellectuelle
(Société des Nations).

M. PEDRO MUGURUZA
Architecte
du Musée du Prado (Madrid).

M. UGO OJETTI
Membre
de l'Académie Royale d'Italie (Florence)

M. JOERGEN OLRIK
Conservateur
du Dansk Folkemuseum (Copenhague).

Prof. GEORGES OPRESKO
Directeur
du Musée Toma Stelian (Bucarest).

Comm. NICOLA MARIO ORAZI
*Capo della Divisione Monumenti
Musei e Gallerie Ministero
dell' Educazione Nazionale (Rome).*

M. FRANCESCO PELLATI
Inspecteur Supérieur
des Beaux-Arts d'Italie (Rome).

M. RICHARD PENARD FERNANDEZ
*Attaché à l'Ambassade d'Argentine
en Espagne (Madrid).*

Dr. H. J. PLENDERLEITH
*Assistant Keeper, Research Laboratory,
British Museum (Londres).*

Dr. JADWIGA PREZEWSKA
Conservateur
Attachée au Ministère de l'Instruction
publique (Varsovie).

M. L. VAN PUYVELDE
*Conservateur en Chef des Musées Royaux
des Beaux-Arts (Bruxelles).*

M. M. E. DE ROMANI
Membre
du Patronato du Musée du Prado.

M. BENGT ROMARE
Architecte (Stockholm).

M. F. J. SANCHEZ-CANTON
Sous-Directeur
du Musée du Prado (Madrid).

Dr. F. SCHMIDT-DEGENER
Directeur général
du Rijksmuseum (Amsterdam).

Comm. Prof. LUIGI SERRA
*Surintendant à l'Art médiéval et Moderne
pour les Marches (Rome).*

Prof. Dr. ALFRED STIX
*Directeur de la Gemäldegalerie
et premier Directeur*
du Kunsthistorisches Museum (Vienne).

M. le Prof. NELLO TARCHIANI
Directeur
de la R. Galleria degli Uffizi (Florence).

Prof. PAOLO TOSCHI
*Commission italienne
de Coopération intellectuelle (Rome).*

M. TUNG-LI-YUAN
Directeur
de la Bibliothèque Nationale (Peiping).

M. AL. TZIGARA SAMURCAS
Directeur
du Musée d'Art National (Bucarest).

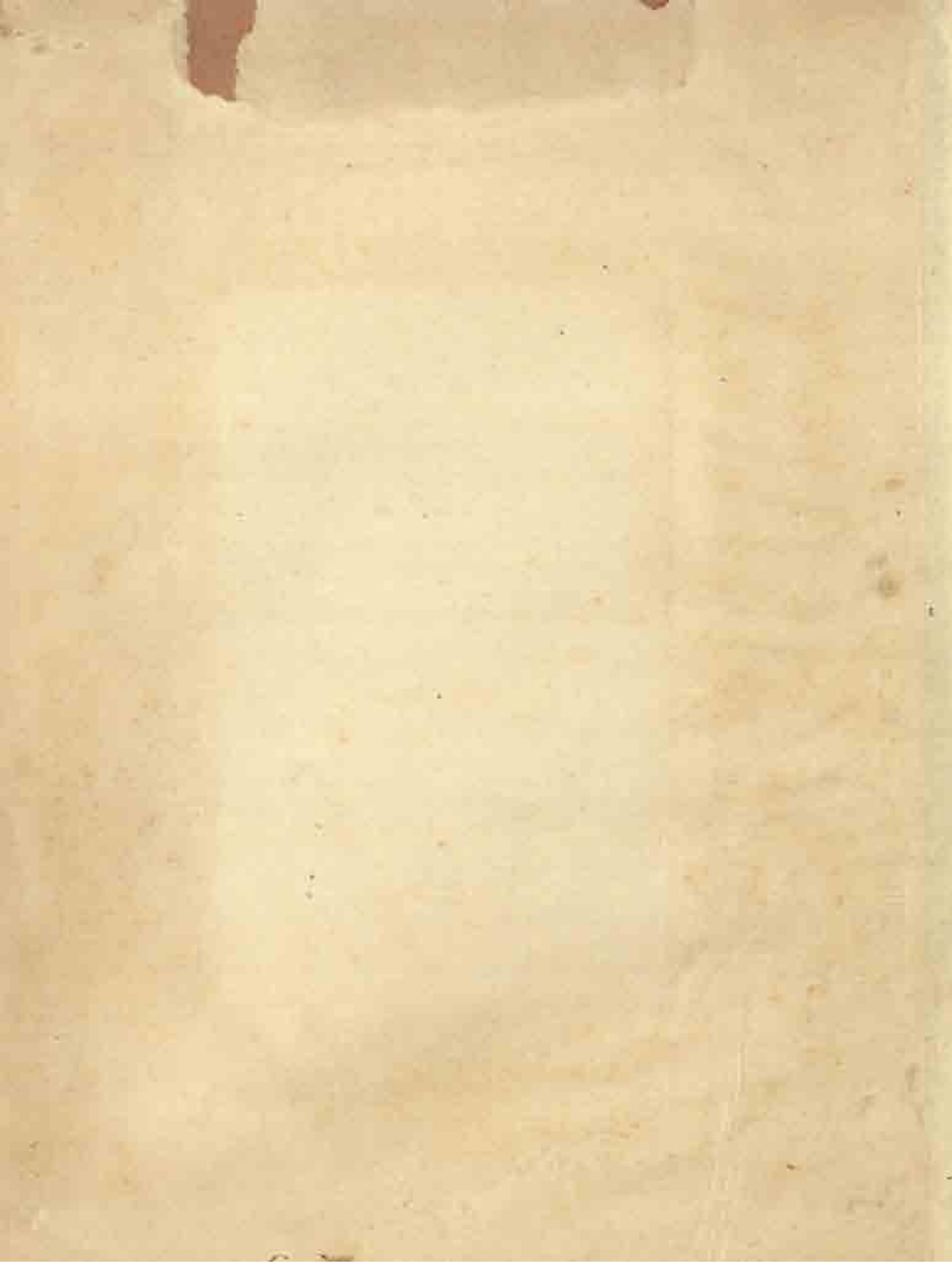
Don ANGEL VEGUE Y GOLDONI
*du Patronato du Musée des Arts industriels
(Madrid).*

M. JEAN VERRIER
Inspecteur général
des Monuments historiques (Paris).

M. PAUL VITRY
Conservateur
des Musées Nationaux (Paris).

Le secrétariat général de la Conférence était assuré par :

M. E. FOUNDOKIDIS
*Secrétaire général de l'Office International des Musées,
assisté de M. B. Briod pour le secrétariat
du comité de rédaction
et de Mme E. Koumany, MM. S. Hükel,
A. Leroy et Mlle Elly-Niki
pour l'organisation administrative.*



D.R.A. 30.

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
NEW DELHI

Issue Record

Catalogue No. 069.2205/Mus - 7206.

Author— Office International
Des Musées

Title— Museographie
Vol. II

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.

Please help us to keep the book
clean and moving.

S.E. 148, N. DELHI